

Azaleias e Mandacarus

jardins de

Mina Klabin Warchavchik

Tatiana Perecin



Appris
editora



AZALEIAS E MANDACARUS

JARDINS DE MINA KLABIN WARCHAVCHIK

Editora Appris Ltda.
1.ª Edição - Copyright© 2022 da autora
Direitos de Edição Reservados à Editora Appris Ltda.

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis n.os 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010. Catalogação na Fonte Elaborado por: Josefina A. S. Guedes Bibliotecária CRB 9/870

Perecin, Tatiana
P434a Azaleias e mandacarus jardins de Mina Klabin Warchavchik / Tatiana Perecin.
2022 1. ed. – Curitiba : Appris, 2022.
207 p. ; 23 cm.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-250-2711-1
1. Arquitetura paisagística. 2. Modernismo (Arte). 3. Arte moderna. I. Título.

CDD – 715.2 Editora e Livraria Appris Ltda.

Appris
editora

Av. Manoel Ribas, 2265 – Mercês Curitiba/PR – CEP: 80810-002
Tel. (41) 3156 - 4731
www.editoraappris.com.br Printed in Brazil Impresso no Brasil

Tatiana Perecin

AZALEIAS E MANDACARUS

JARDINS DE MINA KLABIN WARCHAVCHIK

Appris
editora

FICHA TÉCNICA

EDITORIAL Augusto V. de A. Coelho
Marli Caetano
Sara C. de Andrade Coelho

COMITÊ EDITORIAL Andréa Barbosa Gouveia (UFPR)
Jacques de Lima Ferreira (UP)
Marilda Aparecida Behrens (PUCPR) Ana El Achkar (UNIVERSO/RJ)
Conrado Moreira Mendes (PUC-MG)
Eliete Correia dos Santos (UEPB)
Fabiano Santos (UERJ/IESP)
Francinete Fernandes de Sousa (UEPB) Francisco Carlos Duarte (PUCPR)
Francisco de Assis (Fiam-Faam, SP, Brasil) Juliana Reichert Assunção
Tonelli (UEL) Maria Aparecida Barbosa (USP)
Maria Helena Zamora (PUC-Rio)
Maria Margarida de Andrade (Umack) Roque Ismael da Costa Güllich
(UFFS) Toni Reis (UFPR)
Valdomiro de Oliveira (UFPR)
Valério Brusamolin (IFPR)
Lucas Casarini

ASSESSORIA EDITORIAL

REVISÃO Mateus Soares de Almeida

PRODUÇÃO EDITORIAL William Rodrigues

DIAGRAMAÇÃO Andrezza Libel

CAPA Sheila Alves

COMUNICAÇÃO Carlos Eduardo Pereira Karla Pipolo Olegário

LIVRARIAS E EVENTOS Estevão Misael

GERÊNCIA DE FINANÇAS Selma Maria Fernandes do Valle

À Anna Sônia, por ter inspirado mais de um dos meus grandes feitos na vida.

AGRADECIMENTOS

Foram muitas pessoas e instituições que colaboraram para a realização do trabalho que culminou na publicação deste livro, fornecendo informações e materiais, trazendo sugestões e esclarecendo dúvidas, animando-me a seguir adiante. Gostaria de registrar especiais agradecimentos à Anna Sônia Klabin Warchavchik Rotemberg e à Marius Ilia Klabin Warchavchik, cujo apoio foi fundamental na execução deste livro.

Pelo incentivo recebido e pelas sugestões, dicas, caminhos apontados e suporte, agradeço ao Fernando Atique, à Daniela Viana Leal, ao Mateus Bertoni da Silva, à Cláudia Araújo e à Vânia Paula de Almeida, além do Hugo Segawa, Roberto Conduru e Kátia Lopes Pivetta. Devo à minha família — minha mãe, Regina e meu irmão, Felipe — o apoio necessário à execução do trabalho, e em especial, a meu pai, Dilermando, que disponibilizou, além disso, seu conhecimento em agronomia e sua ampla paciência em analisar comigo as imagens históricas.

Sou grata também às diversas instituições, arquivos, bibliotecas, e seus funcionários: Biblioteca da FAU-USP, onde especialmente agradeço à Neuza e à Iracema; ao Arquivo Público do Estado de São Paulo; à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, principalmente Silvia e Eliane, do DINF/BN; Biblioteca Mário de Andrade; ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arquitetônico e Turístico (CONDEPHAAT); Bibliotecas da USP: Escola Politécnica, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Faculdade de Direito São Francisco, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), e dentre essas, agradecimentos especiais à Biblioteca da Escola de Engenharia de São Carlos (EESC), à Rosana, à Eleninha e ao Nivaldo, representando todos os funcionários, e ao Departamento de Arquitetura dessa escola (SAP-EESC-USP). Agradeço também ao Museu Lasar Segall, ao Viveiro Municipal Manequinho Lopes e ao DEPAV.

Pela atenção especial dedicada a este trabalho e por suas valiosas contribuições, agradeço aos membros da banca de qualificação, Fábio Lopes e Vladimir Bartalini, e ao meu orientador, José Lira, a quem devo externar meus reconhecimentos pela orientação criteriosa e cuidadosa, durante todo esse período de fecundo intercâmbio intelectual. Sou grata ao Conselho Nacional

de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio à execução deste trabalho.

No processo de conversão da pesquisa para livro, agradeço principalmente à brilhante amiga e colega de profissão Nilce Aravecchia, ao longo de décadas uma presença feminina inspiradora em minha vida. E como não poderia deixar de mencionar, agradeço sobretudo a companhia, o carinho e o apoio do meu melhor amigo e maior incentivador, meu marido Bruno Foro.

PREFÁCIO

“Desrecalque localista; assimilação da vanguarda européia”.

A frase de Antonio Candido¹ pode ser tomada como uma síntese da explosão criadora dos modernistas de 1922. Para o autor, aquela geração ao se libertar do academicismo, abraçara com ardor o que até então era considerado deficiência, e que passa a ser entendido como fonte primordial de elaboração estética. A tensão entre o local e o universal, com oscilações nas proporções dos pesos de um e de outro, teria estruturado, ao longo da história, a produção cultural brasileira. A elaboração, já clássica, fez-se sobre uma investigação das relações entre a arte e o meio, entre as dimensões social e subjetiva, que atravessam os personagens e suas obras.

Foi assim que Tatiana Perecin, nas páginas a seguir, capturou nos jardins de Mina Klabin Warchavchik, as estrangeiras e já familiares azaleias e os nativos, mas imprevisos, mandacarus. O trabalho de paisagismo, pioneiro e inovador, entrelaçado aos fragmentos da trajetória de uma mulher tão instigante quanto discreta, são postos num horizonte mais amplo da teoria social.

Os poucos registros fragmentados da personagem, a formação autodidata, a dificuldade da natureza de um objeto de variação temporal como o jardim, a escassez dos desenhos e projetos, foram obstáculos que não se converteram em impedimentos. No cruzamento entre um mundo doméstico particular — o de herdeira de rica fortuna e esposa do arquiteto russo — e as badaladas recepções nos círculos da arte moderna de 1920-30, Mina exercita sua habilidade com os jardins das casas projetadas pelo marido, atividade que também se faz no limiar entre a arte intelectualizada e o fazer empírico. Tatiana faz emergir vida e obra dos encontros e disjunções que as tornam mais inteligíveis.

Ao assumir sua face urbana, a própria aristocracia paulista evidenciara a crise de sua hegemonia ao misturar-se e confundir-se com a burguesia industrial. O modernismo, sobretudo na sua fase antropofágica, precipitou a modernização que pôs em suspenso o poder de São Paulo perante à República após a Revolução de 1930, para a qual concorreu decisivamente a conformação de uma identidade nacional.

Este livro nos apresenta a mecenas e a intérprete do marido, a anfitriã exemplar, a cantora amadora, a animadora do círculo cultural ao qual pertencia, enfim, uma mulher realizada, aparentemente confortável diante dos seus privilégios de classe, ainda que por certo presa a inúmeras convenções típicas da época em que viveu. Mas é por sua própria discrição que surpreende seu papel tão ativo nos debates da vanguarda. Tatiana o revela ao aproximar os jardins de Mina da obra pictórica mais destacada de Tarsila, a partir da valorização do cacto como emblema nacional. Mina nos é apresentada, pois, como a operadora do “desrecalque localista”, na manifestação arquitetônica da vanguarda dos anos de 1920 em São Paulo. E é desde esse argumento central que Tatiana alinhava certa genealogia do paisagismo moderno brasileiro, que mais tarde seria consagrado pelo alcance da figura de Burle Marx.

Mas o percurso não é uma linha reta evolutiva. É fácil imaginar as idas e vindas das mãos de Mina a cozer seus chapéus ao ler as análises dos jardins. A dimensão empírica do processo e a recusa à profissionalização aparecem nas tentativas, erros e refazimentos. Nesse sentido, Tatiana relata os procedimentos de seleção da vegetação tropical variada e muito além das de origem brasileira, e sua reordenação em termos compositivos, indo buscar os aspectos técnicos que justificaram, em termos de resistência e adaptação das plantas, a escolha de determinadas espécies. Tudo isso sem se esquivar dos vai-e-vens da história. Da atitude mais audaz do início dos anos de 1930, Mina recua a conformações mais tradicionais, como fica evidente na longa trajetória do jardim da Casa da Rua Santa Cruz na qual residia com a família, em que, nas palavras de Tatiana, o “caráter mais agressivo dilui-se”, coincidindo com certo recolhimento do casal a um círculo social mais íntimo. A relação intrínseca entre projeto de arquitetura e o patrimônio familiar nos fala sobre as contradições capitalistas, e o direcionamento para a atividade imobiliária, da acumulação obtida na esfera produtiva, com a chancela da arquitetura de vanguarda. Tais processos, delineados por Tatiana, foram depois tratados de modo minucioso por José Lira em seu trabalho sobre Warchavchik².

Os percalços do casal, como os conflitos no âmbito da Sociedade Pró-Arte Moderna, na qual Mina teve papel importante, a perseguição aos judeus, e os rebatimentos da disputa entre Getúlio Vargas e os paulistas, em parte explicam o retiro do casal Warchavchik da cena cultural e arquitetônica mais pujante dos anos de 1940. Seria, então, que a arquitetura brasileira, na figura de

Niemeyer, e o paisagismo, com Burle Marx, alcançariam a projeção e reconhecimento internacionais, exatamente pelos vínculos estabelecidos entre o caráter nacional e o estado varguista. Tatiana resgata um fio dessa trama ao encontrar no trabalho de Mina com a vegetação, os signos da brasilidade simbolizados pelo cacto.

Num salto cronológico, parece possível estabelecer relações entre a história narrada e o seu próprio fazer. O interesse pessoal pela história do paisagismo, matéria abordada apenas superficialmente em nossa formação, cruzava-se com o momento de consolidação do campo de pesquisa em teoria e história da arquitetura e do urbanismo no Brasil, que teve lugar privilegiado no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos (EESC-USP), hoje Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAUSC-USP), onde Tatiana desenvolveu seu mestrado, agora publicado em livro.

Uma geração de pesquisadores formara-se nos anos de 1980, dedicando-se a entender as especificidades de nossa produção arquitetônica em diálogo com outros campos da cultura, e buscando elucidar, ampliar ou superar a linha explicativa da historiografia canônica. Um olhar crítico marcava a revisão da narrativa que apontava o edifício do Ministério da Educação e Saúde de 1936 como o marco fundante da arquitetura brasileira, que conciliara no moderno, o local, advindo da tradição colonial, e o universal, vinculado ao movimento internacional das vanguardas. Expunham-se também os limites da interpretação da produção brasileira como resultado exclusivo da aproximação de jovens arquitetos com a matriz francesa do movimento moderno na figura de Le Corbusier, intermediados por Lúcio Costa.

Foi nesse ambiente de inquietude que ingressamos como jovens estudantes de graduação em meados dos anos de 1990, e depois como pesquisadores no programa de pós-graduação. A arquitetura eclética e neocolonial, o mobiliário, a habitação social, o paisagismo, eram algumas das inúmeras temáticas com suas distintas abordagens, que nos instigavam a vasculhar o “não dito”.

E Mina quase não figurou na disputa de narrativas sobre a arquitetura brasileira, mais precisamente naquela protagonizada por Lúcio Costa e Geraldo Ferraz, amigo pessoal de Warchavchik, defensor do caráter universal das volumetrias retas do arquiteto russo. Disputa que se converteria na oposição cariocas x paulistas, já bastante estudada, e quiçá sobrevalorizada pela historiografia.

Destaca-se aqui o papel de uma mulher, cuja ação aparecera apenas em fragmentos na historiografia, exatamente para ilustrar o caráter regional de seus jardins, inclusive nos argumentos do próprio Ferraz. Tatiana mostra que as algumas reflexões de Warchavchik sobre a adaptação ao clima e à cultura local aparecem de maneira mais evidente nos jardins das primeiras casas em São Paulo, sinalizando a tênue fronteira entre os trabalhos do arquiteto e de sua companheira.

Pois é possível que tanto a menção fragmentada ao aspecto da brasilidade dos jardins de Mina quanto sua ausência na historiografia mais corrente tenham permitido à Tatiana apreender dimensões mais profundas de sua ação. Também deve-se considerar a especificidade do olhar de uma mulher sobre a vida e a obra de outra mulher, pois nas disputas entre os homens escritores de histórias, certos termos acabam por comprometer mesmo as revisões mais críticas. Mas nossa autora não tenta promover justicamento historiográfico, como por vezes se vê.

Como Mina, Tatiana, em uma análise aguçada e escrita ativa, promove um desrecalque, convertendo em virtude o que é aparentemente deficiência. Se os cactos, a princípio signos de pobreza, foram transmutados em poesia nos jardins de Mina, a ausência, o silêncio ou os poucos indícios deixados pelas fontes são imbuídos de sentido. Nos processos de vida, na condução do mundo doméstico, no conhecimento das artes e das línguas, e na presença social, Tatiana consegue capturar a maneira com que Mina e o paisagismo tornaram-se peças fundamentais na construção artística do modernismo brasileiro, que alcançaria o reconhecimento mundial nos meios especializados, configurando o que Jorge Liernur chamou de “febre tropical”³.

Pouco depois deste trabalho, Tatiana iria se aventurar por outras relações entre o indivíduo e seu ambiente, vasculhando os aspectos mais insondáveis da mente e do comportamento humano ao se graduar e se especializar em psicologia. Antes disso, para a sorte dos apaixonados pela história da arquitetura e do paisagismo brasileiros, deixou-nos esta contribuição. Que seja tomada como referência para a constante construção de consciência sobre as manifestações culturais que fazem história e sobre o que nos conforma enquanto sociedade.

*Docente do Departamento de História da Arquitetura e Estética
do Projeto da FAU-USP.*

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. *In: Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 128.

LIRA, José. Warchavchick. *Fraturas da Vanguarda*. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.

LIERNUR, J. F. Fiebre tropical. Nuevos trayectos y nueva geografía en la cultura arquitectónica internacional como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1940/1960). *In: POZO, J. M.; VILLARIÀS, H. G. D. Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Pamplona: T6 Ediciones SL, 2010. p. 49-57.

Sumário

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1

“CAMINHOS DO PAISAGISMO MODERNISTA”

- 1.1 Jardim francês e jardim anglais
- 1.2 Ecletismo paisagístico no Brasil
- 1.3 Entre o utilitário e o contemplativo
- 1.4 São Paulo ajardinada
- 1.5 A profissionalização da disciplina
- 1.6 Reynaldo Dierberger e a encomenda eclética
- 1.7 Germano Zimmer e a promoção estilística
- 1.8 A defesa da vegetação tropical
- 1.9 O paisagismo brasileiro de Roberto Burle Marx
- 1.10 Mina Klabin Warchavchik e os caminhos do paisagismo

CAPÍTULO 2

“UMA MULHER ENTRE SÃO PAULO E A EUROPA”

- 2.1 Capital familiar e infância europeia
- 2.2 Casamento e empreendimento imobiliário
- 2.3 Primeiros combates modernistas
- 2.4 Primitivismo, cubismo e vegetação tropical
- 2.5 O casal e a arquitetura internacional
- 2.6 Vanguarda e salões
- 2.7 Dos salões à Revolução
- 2.8 Modernidade à SPAM
- 2.9 O retorno à Santa Cruz

CAPÍTULO 3

“PEQUENAS LIÇÕES DE UM PAISAGISMO MODERNO”

- 3.1 Internacionalismo arquitetônico e paisagem nacional
- 3.2 A crítica local e os jardins modernistas
- 3.3 A obra paisagística
- 3.4 O uso das plantas
- 3.5 Uma análise dos jardins
 - Jardim da casa da rua Itápolis

[Jardim da casa da rua Bahia](#)
[Jardim da casa Cândido Silva](#)
[Jardim da casa Antônio Silva Prado Neto](#)
[Jardim de casa de aluguel na rua Bertha](#)
[Jardim da casa da avenida Rebouças](#)
[Jardim do edifício Mina Klabin Warchavchik](#)
[Interiores](#)
[Jardim da casa da rua Santa Cruz](#)

[REFERÊNCIAS](#)



Mina Klabin Warchavchik, 1928.

INTRODUÇÃO

Figura 1: Santa Cruz, vista noturna



Fonte: Arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU-USP

Em 1983, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) deu início ao processo de tombamento do Parque da Santa Cruz, o conjunto localizado no número 325 da Rua Santa Cruz, no bairro de Vila Mariana, São Paulo⁴. Trata-se de um terreno de 12.500 m² onde estão localizados a primeira casa modernista do país — na visão corrente da historiografia —, a residência que o arquiteto russo naturalizado brasileiro Gregori Warchavchik (1896-1972) construiu em 1928, e também o primeiro jardim modernista brasileiro, projetado por Mina Klabin Warchavchik (1896-1969). Na data de abertura do processo, muito já se havia perdido de ambas as obras: a casa, há muito fechada e abandonada, encontrava-se em avançado estágio de deterioração, e o jardim, mais de dez anos após a morte de Mina, já havia, pela falta de manutenção, transformando-se em um pequeno bosque urbano. O início da movimentação popular que resultou na abertura do processo de tombamento não se deu, aliás, pelo valor artístico das obras em questão, ou pelo inconformismo com relação ao seu estado, mas sim quando os moradores do bairro viram ameaçada de destruição uma das únicas áreas verdes da região, justamente o bosque que um dia já fora aquele jardim.

Com a abertura do processo, foi embargada a construção de um conjunto de prédios de apartamentos que a construtora HBM pretendia erguer no local, e iniciou-se um período de avaliação do conjunto, que contou com o depoimento não só dos especialistas do Condephaat, mas também dos moradores dos arredores que, apoiados por uma ampla cobertura da

imprensa⁵, faziam uma campanha pela preservação do bosque, em função da manutenção da qualidade ambiental do local. O fato de que o principal argumento popular em defesa do tombamento do conjunto tenha sido a manutenção da área verde, em função de uma consciência ecológica que compreensivelmente era, na época, e ainda é hoje, assunto muito debatido e constantemente presente no dia a dia de um morador da metrópole, denota, por outro lado, uma indiferença, ou mesmo o simples desconhecimento do valor artístico e histórico de uma obra paisagística da importância do jardim modernista da Santa Cruz.

A própria Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas (Abap), na figura de Rosa Grana Kliass, também manifestou em telegrama a sua congratulação com o início do tombamento do conjunto, que tem “grande significação para a história da arquitetura brasileira e preservação da qualidade ambiental de nossa cidade”⁶, revelando que esta atitude não se limitava às camadas leigas da população, já que a própria associação não se manifestara quanto ao valor histórico/paisagístico do jardim, mas somente com relação à preservação da vegetação e da casa. Talvez a Abap não tenha cogitado a preservação do jardim, insistindo em um argumento provavelmente mais convincente naquele momento, isto é, a qualidade ambiental, a ecologia urbana, a preservação do verde, etc.

Ainda assim, entretanto, foi essa preocupação de cunho ecológico pela manutenção da área verde o que levou o Conselho a tentar avaliar o valor do jardim enquanto obra artística, além do mero valor de reserva botânica. Produziram-se então relatórios em que historiadores e arquitetos procuravam delimitar a importância e o vanguardismo daquele jardim que começara a ser plantado em 1928. De uma maneira geral, esses relatórios ressaltariam a importância da casa e do jardim como obras emblemáticas da chegada do modernismo arquitetônico no Brasil, defendendo a indissociabilidade entre os projetos.

Datam também desta época os primeiros artigos publicados na grande imprensa que não apenas se referem ao jardim ou o descrevem, mas que iniciam um debate acerca de seus processos compositivos. Entre outras, talvez a mais instigante tenha sido uma forma de compreender esses jardins relacionando-os ao processo compositivo adotado por Tarsila do Amaral, principalmente em suas telas da fase Pau-Brasil. O elemento vegetal, em ambos

os casos, teria surgido como índice de localidade, como elemento de identificação geográfica das obras em questão. Existiria ainda nas duas artistas uma vontade de requalificar o primitivo e o moderno ao associá-los, dando ao primeiro um valor civilizatório, e ao segundo um caráter nacional⁷. Um desses artigos era bastante explícito a esse respeito: Antes do parque da rua Santa Cruz os jardins paulistanos eram quase uniformemente iguais: canteiros com roseiras, periquitos aparados formando muros, gostosas latadas de jasmins, hortênsias florindo nas sombras sob a cabeleira das samambaias choronas. Mina pôs na terra o que Tarsila botara em suas telas: o cactus agressivo em suas diversas formas, vegetais que ela enobreceu, tirando-os da condição de mato⁸.

Essa interpretação certamente baseava-se na comparação entre as imagens dos quadros e dos jardins, mas também no conhecimento do fato de que Mina e Tarsila frequentavam os mesmos círculos artísticos em São Paulo — ambas tendo sido, por exemplo, membros da diretoria da SPAM⁹. O grupo modernista reunia-se com certa frequência na casa do casal Warchavchik¹⁰, que também costumava frequentar a casa de Tarsila¹¹ — além de serem amigas pessoais¹². Em suma, a interlocução entre as obras de uma e outra, desde então, surgia como uma das mais ricas chaves de interpretação da obra de Mina.

A decisão final do Condephaat foi a de preservar toda a área, incluindo a casa e o bosque ao redor, conjunto que passou a ser conhecido como Parque Modernista. Não obstante essa decisão, esse item do acervo paisagístico/arquitetônico do estado de São Paulo continuou, ao menos até o início dos anos 2000, em estado de abandono. Por outro lado, a partir do processo do tombamento, criou-se um debate sobre o restauro e a preservação do conjunto que, se não deixa de focar principalmente na casa, não é alheio à problemática do jardim, como o demonstra a inserção, no arquivo do processo do tombamento, do texto da Carta de Florença¹³.

A existência de uma sensibilidade histórica para com o paisagismo moderno e da vontade de preservação/restauro do jardim da Santa Cruz são fatores que solicitam um estudo mais cuidadoso dos jardins projetados por Mina Klabin Warchavchik nos primeiros anos do modernismo arquitetônico brasileiro. Esperamos que esses estudos possam suscitar projetos de preservação que levem em conta as dificuldades inerentes à problemática da

preservação do paisagismo — uma forma de arte que existe no tempo, e está sempre sofrendo transformações.¹⁴

O conjunto dos jardins inclui obras às quais a historiografia de arquitetura moderna muitas vezes se referiu. O seu interesse histórico esteve invariavelmente ligado à obra de Gregori Warchavchik, e em especial aos momentos em que se buscou salientar o papel desempenhado pelo arquiteto russo na introdução dos princípios canônicos do alto modernismo arquitetônico.

Nos livros de Goodwin (1943) e Mindlin (1956) não se encontram referências diretas a Mina, ainda que haja reproduções de fotografias externas de casas de Warchavchik, o que não é de estranhar em publicações que pouco se dedicam aos desenvolvimentos do paisagismo no país. São curtas as alusões nesse sentido, porém ressaltam o aspecto inovador na utilização de plantas de origem local: As linhas naturais sem nenhum intento simétrico e o uso das inúmeras espécies de flores locais, árvores e plantas, justamente agora começam a aparecer. Canas e sálvias estão sendo muito pouco apreciadas nos Estados Unidos pelo seu freqüente emprego ao acaso, sem nenhuma imaginação. No Brasil vão dando surpreendentes resultados. Os crótanos, dos quais existem dezenas de variedades brasileiras, tomam um significado novo quando empregados por paisagistas como Burle- Marx.¹⁵

Em Bruand (1981) já há algumas referências mais explícitas à Mina: seja ao seu casamento com Warchavchik e ao modo como a fortuna de sua família foi fundamental para que o arquiteto pudesse colocar em prática a arquitetura que vinha defendendo¹⁶, seja à maneira pela qual os seus jardins tropicais contribuíram para valorizar a obra do arquiteto¹⁷. Ao analisar os projetos das primeiras casas de Warchavchik, o historiador enfatizaria também a forte relação com os novos jardins e o impacto por eles causado junto à nova imagem da arquitetura.

Esse compromisso [com a busca de identidade numa linguagem abstrata] denotava indiscutível apreço pelo país onde decidira estabelecer-se, e foi bem recebido pela crítica, que via nos elementos tomados de empréstimo, e no elegante jardim tropical, que envolvia e complementava harmoniosamente a construção, o símbolo de uma arquitetura atualizada no plano internacional e ao mesmo tempo, profundamente brasileira. [...] O jardim, com sua flora tropical de palmeiras e cactus, cuidadosamente ordenados para ressaltar a arquitetura, cujas linhas puras contrastam com a exuberância disciplinada da natureza, era obra de Mina Warchavchik, mulher do

arquiteto e sua importante colaboradora, também uma pioneira em sua especialidade.¹⁸

De uma maneira quase uniforme, o teor dos comentários tecidos por aquelas fontes bibliográficas que discorrem sobre a questão paisagística em Warchavchik, além dos já citados Bruand, Mindlin e Goodwin, é similar: um coro que destaca ao mesmo tempo a ousadia desses empreendimentos e o seu papel de apontar caminhos que conduziriam, mais tarde, à constituição de um modelo de paisagismo moderno brasileiro. Apesar de não aprofundarem a compreensão desses jardins, sugerem caminhos para a identificação do valor artístico das obras bem como da contribuição de Mina à cultura paisagística nacional.

Um dos primeiros críticos a abordar o valor e o pioneirismo dos trabalhos de Mina foi Geraldo Ferraz, jornalista e crítico de arte, amigo do casal Warchavchik, que no ano de 1965 organizou uma exposição e livro retrospectivo acerca da obra arquitetônica de Gregori Warchavchik. Nessa obra, Ferraz atribui ao jardim da casa da Santa Cruz, de autoria de Mina, o mérito pela introdução de “um novo tipo de jardim tropical em nosso meio”.¹⁹

Além desse, há outros momentos em que Ferraz menciona a contribuição paisagística de Mina, mas de uma maneira quase sempre informativa, sem atribuição de valor. “O jardim [da Santa Cruz] é de Mina Warchavchik, numa primeira tentativa para um jardim tropical”.²⁰

Ou também, em legendas: “Anos depois, a ‘Casa Modernista’ da rua Itápolis, onde se efetuara a exposição de 1930, emoldurada pelo jardim tropical, de autoria de Mina Warchavchik.”²¹

“No Brasil tudo cresce depressa. Alguns anos mais tarde o jardim idealizado por Mina Warchavchik [para a casa da rua Bahia] se transformou quase num parque, emoldurando a casa.”²²

“O jardim [da casa da av. Rebouças], concepção de Mina Warchavchik, executado por Germano Zimmer.”²³

O prefácio desse mesmo livro é assinado por Pietro Maria Bardi, que ressalta o valor resultante da cooperação entre Mina, a paisagista, e Gregori, o arquiteto: Em São Paulo, Warchavchik, depois do seu casamento com Mina Klabin, que se tornara a sua companheira de ação e colaboradora preciosa

como paisagista, em 1927, começa a construir sem reminiscências italianas ou russas.²⁴

É interessante observar que, se na historiografia da arquitetura moderna brasileira constituía-se desde cedo uma trama de promoção dos traços de identificação de uma vertente nacional do movimento internacional, o lugar reservado para Mina seria precisamente este, de fortalecimento do aspecto local da arquitetura de Warchavchik. Se as referências aos jardins são no mais das vezes tão esparsas quanto superficiais, elas coincidem nessa tendência a neles reencontrar uma instância de reconciliação entre a formação de vanguarda e as imposições locais.

As primeiras interpretações da obra paisagística de Mina emergem no contexto de tombamento do conjunto da Santa Cruz. Nessa ocasião, Carlos Lemos escreve: A casa da Rua Santa Cruz, a meu ver, em vez de ser a primeira casa modernista de São Paulo, foi a última de tijolos, e por isso deve ser preservada. E tão importante quanto ela será a reconstituição do jardim, feito pela mulher de Warchavchick, Mina Klabin, pioneira do paisagismo moderno brasileiro. Foi a primeira a utilizar plantas brasileiras, antes desprezadas, consideradas como não dignas de figurar em jardins urbanos, como cactos, o mandacaru e o guapuruvu.²⁵

Além disso, afirma que, se devemos a Warchavchik “a oportunidade de novas opções paisagísticas em seus jardins, onde a presença imprescindível de sua mulher é marcante”²⁶, dever-se-ia reconhecer no trabalho dele o mérito de tentar a integração das artes.

O enfrentamento apenas lateral da obra de Mina está presente em toda uma produção acadêmica e crítica centrada na obra de Warchavchik. Novamente focalizando o campo da produção arquitetônica, Agnaldo Farias menciona o elemento paisagístico, destacando-o como presença expressiva nas obras pós-Santa Cruz, salientando principalmente a sua função de identificação nacional: “uma tentativa de produzir uma arquitetura que se harmonizasse com as tradições do país”²⁷

Hugo Segawa, ao referir-se à modernidade em Warchavchik, chama a atenção para o aspecto de brasilidade dado pelo jardim de Mina à casa da rua Santa Cruz — construída em estilo tributário ao internacionalismo das ideias de Le Corbusier —, uma outra possibilidade de interpretação do valor dessa obra: “Esse jardim [o da Santa Cruz], projetado pela mulher do arquiteto, Mina

Klabin Warchavchik, efetivamente constitui o aspecto mais 'brasileiro' da casa da Vila Mariana."²⁸

Função de localização, ainda que, certamente, também sintonizada com a informação europeia de vanguarda. Em seu trabalho sobre o De Stijl, Simona Liberman, por sua vez, irá insistir na expressividade e pioneirismo dos trabalhos dessa paisagista: Além do importante quadro de acontecimentos que sua primeira obra provocou, devemos considerar igualmente merecedora de atenção o importante trabalho desenvolvido por sua esposa paisagista, Mina Klabin Warchavchik. Desde a realização das primeiras obras de Warchavchik, incluindo a casa da rua Santa Cruz, o expressivo e inovador paisagismo de Mina K. Warchavchik marcaria uma colaboração ímpar entre o arquiteto e a paisagista, que souberam expressar conjuntamente os anseios de realizar arquitetura moderna no Brasil. Mina K. Warchavchik, através do seu paisagismo, entendeu a clareza das soluções e o rigor formal adotado nas construções de Warchavchik, e soube incorporar à obra arquitetônica os múltiplos e exóticos percalços da flora e da paisagem brasileira revelando-se, também, como Warchavchik na arquitetura, uma pioneira no paisagismo moderno.²⁹

A seleção botânica efetuada por Mina quando da composição dos jardins foi outro aspecto amiúde considerado na apreciação de seu trabalho. Desde o início, a bibliografia foi pródiga em assinalar o partido por ela tirado de plantas tropicais, principalmente aquelas cuja latitude de origem evidenciava-se em sua forma. Plantas como cactos, agaves, aloes, pândanos e dracenas, com sua silhueta retilínea, suas folhas agudas, e a sua coloração verde intensa, presença constante nesses primeiros ensaios modernos, não passariam despercebidos.

Os trabalhos especificamente voltados sobre a história do paisagismo brasileiro seriam bastante enfáticos a esse respeito. Em sua dissertação de mestrado sobre Burle Marx, Guilherme Dourado sugere uma compreensão possível do significado da utilização dessas espécies dentro do contexto do ideário modernista que vingava na São Paulo do final dos anos 20: "Como Tarsila e outros artistas, Mina assumiu os cactos como indutores de um novo olhar sobre a realidade brasileira, embora transformados também em ícones de modernidade e brasilidade."³⁰ E ainda: Mina Warchavchik empreendeu algumas das mais provocadoras obras paisagísticas associadas às arquiteturas

modernas que a São Paulo dos anos 1920 e 1930 conheceu [...]. As ações [paisagísticas] de Mina Warchavchik e Flávio de Carvalho foram catalisadores importantes da necessidade de repensar o paisagismo brasileiro sobre novas bases estéticas e conceituais.³¹

Ícones de modernidade que por certo revelavam, em sua difícil aceitação pelo gosto médio, algo de sua postura de combate.

Mina Klabin Warchavchik, esposa do arquiteto [Gregori Warchavchik], fora responsável pela realização desse jardim [o da Santa Cruz], formando-o a partir de inúmeras plantas brasileiras que colhia nos arredores da cidade. Uma disposição de todo extravagante na época, considerando que as plantas nativas eram mal vistas por considerável parcela dos brasileiros, identificadas apenas como mato daninho. E quanto mais o emprego de cactos em recantos domésticos!³²

É a partir dessas leituras que se constrói, então, uma primeira compreensão da importância e do significado desses jardins, que inclui o pioneirismo e a postura de vanguarda adotada por Mina na concepção dos jardins; o efeito de brasilidade e nacionalização artística que os mesmos conferem à obra internacionalista de Gregori; a valorização da flora tropical que se dá quando da inserção desses jardins em bairros valorizados da capital; e sua articulação no interior do movimento modernista.

Na dissertação de mestrado de Euler Sandeville Jr., encontramos uma das contribuições mais significativas para a compreensão do trabalho de Mina, procurando reconstituir, para além da análise isolada de um ou outro projeto de sua autoria, “um quadro em que se possa inserir análises mais específicas”³³ de seus jardins.

No capítulo em que trata da obra de Mina, Sandeville mostra como esse trabalho insere-se no contexto de uma busca, por parte da arquitetura moderna, da relação com o espaço livre. Segundo ele, a referência constante aos jardins de Mina em trabalhos sobre Warchavchik, ou em textos sobre essa obra publicados na grande imprensa, não teriam chegado a constituir uma crítica propriamente paisagística. Ao contrário, os seus jardins, “vistos, percebidos, enquadrados” historicamente, não teriam chegado a constituir-se enquanto problema, capaz de situar o seu esforço em um âmbito mais largo do paisagismo moderno.

O autor aponta o fato de que Mina não se profissionalizou, atuando exclusivamente em casas construídas pelo marido, o que, em sua visão, se por um lado dificultava o trabalho do historiador, por outro denotava algo sobre a

intenção de Gregori de deter o controle total do projeto e da obra, uma intenção também evidenciada pelo fato de ter projetado caixilharia e mobiliário.³⁴

Em seguida, mostra a importância do uso dos cactos nos jardins, e traça uma relação com o uso que se fazia da figura dessa planta em outras instâncias do movimento modernista em artes, como em obras de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, ou Lasar Segall, delimitando com isso, também, o ambiente cultural dos jardins de Mina, salientando as suas ligações com os artistas de vanguarda.³⁵

De fato, a ousadia dos jardins de Mina em experimentar, dentro do campo do paisagismo, novas respostas estéticas e conceituais para os questionamentos e as proposições modernistas de vanguarda pode ter apontado caminhos que seriam, posteriormente, desenvolvidos em todo o seu potencial pelo próprio Roberto Burle Marx. Essa ideia perpassa, aliás, vários dos estudos recentes sobre a obra de Burle Marx³⁶ e, mesmo em uma coletânea internacional recentemente publicada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque acerca do paisagismo do século XX, a figura de Burle Marx surge como herdeiro de uma tradição de paisagismo moderno imediatamente anterior ao despertar de sua vocação com a casa Schwartz (de autoria de Gregori Warchavchik e Lúcio Costa), trabalho supostamente assentado sobre o pioneirismo de Mina: Roberto Burle Marx was already heir to a local modern gardening tradition by the time he designed his first garden, for the Alfredo Schwartz House, in Rio de Janeiro (1933), the house itself having been designed by Gregori Warchavchik and Lucio Costa. Burle Marx based this garden on the pioneering work of Brecheret and Mina Warchavchik, née Klabin, who had been responsible for the gardens of Warchavchik's early houses.³⁷

O presente trabalho nasceu, primeiramente, de um interesse pessoal em conhecer mais profundamente contribuições artísticas e culturais femininas relegadas a um segundo plano na historiografia da cultura brasileira. No contexto da história do paisagismo moderno no Brasil, esse interesse se mostra especialmente relevante, dada a escassez de estudos sobre quaisquer outros nomes além do de Roberto Burle Marx. É verdade que, até o início do século XXI, ampliou-se o número de monografias sobre o tema que contribuíram decisivamente para o conhecimento da prática paisagística brasileira. Não deixa de ser significativo, entretanto, que, até então, boa parte delas tenha se

pautado pela retomada crítica da obra de Burle Marx ou pelo esforço de catalogação de projetos e experiências até então dispersos no campo do paisagismo moderno brasileiro, principalmente no que diz respeito ao tratamento de áreas públicas, como é o caso dos trabalhos organizados por Silvio Soares Macedo, dentro do projeto Quapa (Quadro do Paisagismo no Brasil).³⁸ O fato é que a tentativa de examinar a contribuição de outros projetistas individuais, como a própria Mina, Flávio de Carvalho ou Roberto Coelho Cardoso, era ainda então escassa.³⁹

Este trabalho insere-se entre essas contribuições à medida que procura acompanhar os primeiros passos de uma nova consciência paisagística no Brasil, em sua atualidade, esforços, contradições e desafios constitutivos. Se é verdade que ainda seriam necessários alguns anos para que o moderno paisagismo se afirmasse plenamente e pudéssemos contemplar os seus frutos mais consistentes, é também verdade que não é menos importante compreender em que cenário e sob que circunstâncias ele emerge pela primeira vez, e com qual vocabulário ele pronuncia suas primeiras e incertas palavras.

Esta pesquisa busca também examinar mais atentamente e descobrir para onde levam os caminhos de interpretação desse instante paisagístico apenas entrevisto na bibliografia: o pioneirismo do trabalho de Mina; a colaboração entre a paisagista e o arquiteto; o aspecto de brasilidade conferido pelos jardins de Mina às obras de Warchavchik; a seleção botânica empreendida; a recepção dos jardins pela sociedade paulista; a interlocução entre as suas obras e os círculos culturais e artísticos do modernismo, do regionalismo e do nacionalismo.

Ao mesmo tempo, esta obra procura determinar as condições de emergência dessa nova consciência paisagística em um ambiente urbano profundamente marcado pelo ecletismo arquitetônico, por códigos construtivos e formas urbanas não modernistas, frequentemente restritivos à concepção dos jardins em termos profissionais e modernos. Pois o empirismo e o amadorismo constitutivos do trabalho de Mina não resultam simplesmente de uma concepção privada de ornamentação residencial e jardinagem, como parcela não profissional e dependente do trabalho da mulher, dificilmente emancipado do predomínio masculino em uma sociedade ainda fortemente patriarcal. Parece também corresponder a um estágio primitivo de

consolidação da própria disciplina paisagística como área específica de conhecimento e trabalho, no que não apenas a formação profissional, a circulação de informações e o debate especializado eram bastante incipientes no Brasil, mas o próprio mercado de trabalho parecia obedecer a padrões inteiramente estranhos às concepções de vanguarda nas artes e na arquitetura. E isso, provavelmente, não apenas no Brasil, ao menos no que diz respeito à década de 1920.

Fontes da pesquisa Não é de se estranhar que, em se tratando de uma discreta personagem de formação autodidata, e particularmente nessa área de escassa produção especializada, as dificuldades de estabelecimento de um *corpus* documental sejam patentes. O trabalho com as fontes deparou-se a todo momento com um objeto difícil de ser retido — seja pela impossibilidade de reconstituição exata dos próprios jardins, obra de espaço com valor implicitamente temporal, em sua grande maioria, ademais, abandonados, destruídos ou refeitos; seja pela aparente inexistência de desenhos e projetos profissionais; seja pela própria característica de sua protagonista, que se deixava apenas entrever nas dispersas repercussões de sua atuação como paisagista, cantora amadora e ilustre anfitriã, esposa do arquiteto russo Gregori Warchavchik, e animadora dos círculos de arte moderna na década de 1930: uma figura de bastidores, ainda que apaixonada pelo turbilhão de novas ideias surgidas naqueles anos.

A pesquisa, nesse sentido, vale-se de fontes bastante diversas em seu estatuto, por vezes, inclusive, vasculhadas em coleções e acervos apenas indiretamente relacionados ao tema: o acervo do escritório de Gregori Warchavchik, abrigado na biblioteca da FAU-USP, que consta de pranchas de projeto arquitetônico e fotografias das obras em diversos momentos; artigos de periódicos e livros, contemporâneos aos jardins e também posteriores, que se dividem em três categorias:

- a. sobre a obra de Warchavchik, ou de sua autoria, relacionados em listagem constante da monografia de Geraldo Ferraz sobre o arquiteto;
- b. pesquisados em periódicos das décadas de 20 e 30, principalmente revistas, que tratam do tema paisagismo, ou assuntos afins;

- c. os recortes de jornal sobre o casal Warchavchik, encontrados em álbuns de recortes montados por Jenny Klabin Segall, e que cobrem o período entre 1933 e 1957, um deles detendo-se sobre a SPAM, outro de notas sociais.

Além dessas fontes históricas, foram realizadas entrevistas com os filhos de Mina e Gregori e a transcrição de um depoimento de Mina sobre a trajetória de seu pai e por consequência a sua própria infância; foram pesquisadas as imagens fotográficas dos jardins contemporâneas à sua criação, publicadas em livros ou periódicos; além das imagens constantes de um álbum/ensaio fotográfico sobre o jardim da Santa Cruz, da década de 50, que foi presente de Anna Sônia Klabin Warchavchik Rotemberg à sua mãe, Mina; a reconstituição da planta do jardim da Santa Cruz que parte do levantamento das espécies de grande porte presentes no jardim no ano de 1984, efetuado pelo botânico e professor Hermes Moreira de Souza, constante no processo de tombamento do conjunto da Santa Cruz, complementado pela identificação das espécies arbustivas constantes nas imagens dos jardins, levada a cabo com o auxílio do Prof. Dr. Dilermando Perecin, engenheiro-agrônomo, docente da FCAVJ-Unesp, e da Prof.^a Dr.^a Kátia Lopes Pivetta, também engenheira-agrônoma e docente da área de plantas ornamentais nessa mesma instituição; a documentação dos processos de tombamento pelo Condephaat, números 22831 e 29826, respectivamente o do Parque Modernista, e o das casas da rua Bahia e Itápolis, conjuntamente; e uma listagem datada das viagens de Mina pela Europa entre seu nascimento (1896) e o casamento com Gregori (1927), obtida a partir de documentação e correspondência, ambos cuidadosamente guardados por sua filha, Anna Sônia; os papéis pessoais de uma das irmãs de Mina, Jenny Klabin Segall, arquivados no Fundo Jenny Klabin Segall, no Museu Lasar Segall, e algumas revistas agronômicas do período em que Mina trabalhou.

A importância de se trabalhar com tal conjunto está no fato de que, ainda que o conteúdo desses documentos refira-se muitas vezes à obra arquitetônica de Warchavchik, existe uma quantidade significativa de material sobre os jardins e sobre Mina que se encontrava até então dispersa e pulverizada, que não havia sido, até agora, sequer reunida, quanto mais analisada na busca de um sentido para essa obra e da determinação de sua importância e de seus limites.

Para maiores detalhes sobre o processo de tombamento da Santa Cruz, consultar o arquivo número 22831 – memorial do processo de tombamento. Condephaat, Estação Julio Prestes, São Paulo, SP.

Cobertura dada principalmente pelos jornais F. de São Paulo, Jornal da Tarde e O Estado de São Paulo, entre outros.

Telegrama de Rosa Grana Kliass.

Para maiores informações acerca dessa interpretação sobre as obras de Tarsila, veja AMARAL, Araci. Tarsila, sua obra e seu tempo. São Paulo: Editora Perspectiva/Edusp, 1975. 2 v. e ARRIGUCCI JR., Davi. O cacto e as ruínas – a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. Cap. I “a beleza humilde e áspera”.

SILVEIRA, Helena (1984b).

ALMEIDA, Paulo Mendes de (1976), p. 43.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 29, 32.

FERRAZ, Geraldo (1983), p. 23.

Informação fornecida pelos filhos de Mina, Marius Ilia e Ana Sônia — out. 2001.

Trata-se de documento produzido em maio de 1981 pelo Comitê Internacional de Jardins e Sítios Históricos, vinculado ao Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos/Ifla), versando sobre a proteção dos jardins históricos, em complementação à conhecida Carta de Veneza, desse mesmo Conselho, sobre conservação e restauração de monumentos e sítios. In: CONDEPHAAT (1983) Memorial do Processo de Tombamento da casa da rua Santa Cruz.

BIRNBAUM, Charles (1999), p. 22.

GOODWIN, Phillip (1943), p. 101.

BRUAND, Yves (1981), p.65 (citado em nota de rodapé).

BRUAND, Yves (1981), p.71.

BRUAND, Yves (1981), p.71.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 26. Geraldo atribui essa frase a um artigo publicado por Mário de Andrade no Diário Nacional de 17 de junho de 1928, sobre as casas de Warchavchik. Entretanto, como a frase não consta no artigo original, deduzimos que seja realmente de autoria de Geraldo.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 51.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 99.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 104.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 207.

BARDI, Pietro Maria (1965), p. 8.

LE MOS, Carlos *apud* MARCO, Anita (1984).

LE MOS, Carlos (1983), p. 5.

FARIAS, Agnaldo (1990), p. 204.

SEGAWA, Hugo (1999), p. 49.

LIBERMAN, Simona (1996), p. 185.

DOURADO, Guilherme (2000), p. 38.

DOURADO, Guilherme (2000), p. 40.

DOURADO, Guilherme (2000), p. 37.

SANDEVILLE JR., Euler (1993), p. 33.

A isto se segue uma breve descrição das obras, na qual o autor destaca a semelhança do jardim nos fundos da casa da rua Bahia com o jardim criado por Gabriel Guevrekian para a Villa Noilles, entre 1927-8.

SANDEVILLE JR., Euler (1993), p. 30-7. (cap. 4)

DOURADO, Guilherme; OLIVEIRA, Ana Rosa.

ADAMS; WREDE (1991), p. 55. “Roberto Burle Marx já era herdeiro de uma tradição local de paisagismo moderno quando projetou seu primeiro jardim, para a casa Alfredo Schwartz, no Rio de Janeiro (1933). A casa era projeto de Gregori Warchavchik e Lúcio Costa. Burle Marx baseou este jardim no trabalho pioneiro de Brecheret e Mina Warchavchik, nascida Klabin, que foi responsável pelos jardins das primeiras casas de Warchavchik.” (tradução nossa)

“Quadro do paisagismo no Brasil”, “Praça Brasileira”, “Parques Urbanos Brasileiros”, e os CD-ROMs “Paisagismo Brasileiro: guia de praças e parques” e “Quadro do Paisagismo no Brasil”.

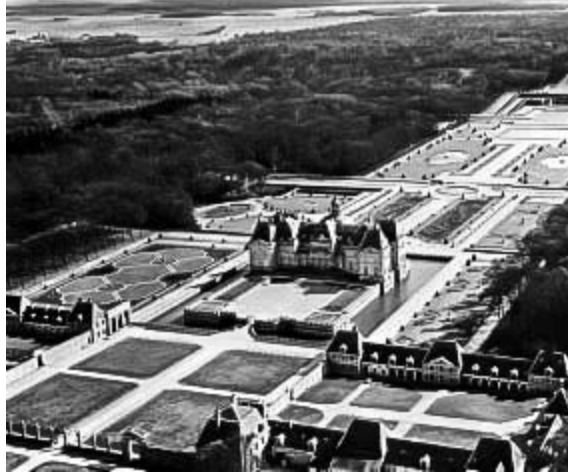
A título de exemplo, citamos o trabalho recentemente apresentado pelo Prof. Dr. Silvio Soares Macedo no II Encontro Regional do Docomomo: O paisagismo moderno no Brasil: além de Roberto Burle Marx.

“CAMINHOS DO PAISAGISMO MODERNISTA”

A compreensão dos jardins projetados por Mina Klabin Warchavchik para as casas desenhadas por seu marido em São Paulo na década de 1920, e dos caminhos que abrem ao paisagismo moderno no Brasil, necessariamente supõe o entendimento do momento paisagístico em que se inserem, marcado pela onipresença dos jardins ecléticos; por uma prática paisagística predominantemente diletante, assinalada por esforços de regulamentação da profissão; e pelo surgimento das primeiras manifestações modernistas em termos de paisagismo. É justamente por representar um momento de transição e renovação na história do paisagismo brasileiro, que, ao lado de sua trajetória individual, procuramos situar também a atuação de outros paisagistas que, à maneira de Reynaldo Dierberger, Germano Zimmer ou Roberto Burle Marx, um pouco antes, ao mesmo tempo ou imediatamente após, destacaram-se pelo peso de suas contribuições para o campo profissional.

1.1 Jardim francês e *jardin anglais* O final do século XIX encontrou a Europa imersa nas discussões acerca dos estilos históricos, características do período artístico que o continente atravessava, em arquitetura denominado Ecletismo. A industrialização e a urbanização, na medida em que alteravam a organização da sociedade europeia com o surgimento de novas classes sociais, emergem como fatores capazes de transformar a própria percepção do homem com relação ao ambiente e ao meio. Essa nova percepção, ao mesmo tempo em que vinha imbuída de uma idealização romântica da natureza — idealização de uma qualidade de vida “perdida” com a urbanização — trazia também consigo uma visão das artes em geral como elemento de consumo, destituído de sua força de representação da relação do homem com o seu entorno.

Figura 2: Vaux-le-Vicomte, André Le Nôtre, 1661



Fonte: Jellycoe, Geoffrey e Susan (2000) O século XIX já encontrara o próprio estilo, e este era o Ecletismo. O Ecletismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística ao nível da moda e do gosto.⁴⁰

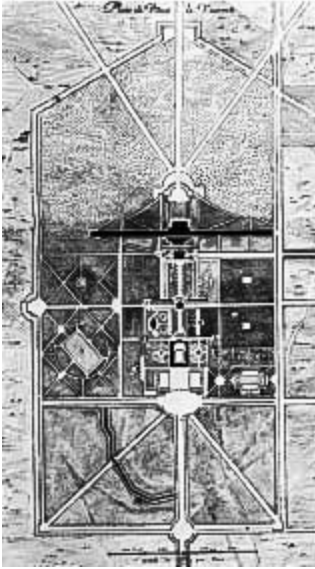
É esse “saudosismo consumista” que dá vigor à utilização dos estilos históricos, tanto em arquitetura, quanto em paisagismo, que passaram a ser uma característica muito forte desse movimento que passou a ser conhecido como o Ecletismo. “En arquitectura, todos los países sufrieron una inundación de estilos: góticos o griegos, egípcios o índios, o renacentistas italianos”⁴¹

A historiografia do período em geral assinala a existência de um embate entre duas tendências opostas no campo do paisagismo: as tradições do *régulier* e do *paysager*, também conhecidos, respectivamente, como dos jardins arquitetônico e de paisagem.

O primeiro, inspirando-se nos jardins franceses do século XVII, período em que o país teve seu período de máxima riqueza e poderio, desempenharia o papel de árbitro do gosto em toda a Europa⁴². Essa tradição preconizava uma obra arquitetonicamente construída, estruturada por linhas retas que constituiriam eixos de simetria e de perspectiva, por canteiros de baixa estatura, cuja origem remonta aos jardins de ervas medievais⁴³ — as *parterres* — que compunham ‘tapeçarias’ a partir de vegetação podada em topiária, expediente esse que também era utilizado para efetivamente construir arbustos em volumes prismáticos. Durante o apogeu desse estilo, ocorrido na França barroca, ele expressava uma relação de domínio e uso da natureza, um modo prático de se apropriar dela⁴⁴.

A rígida distribuição axial, a simetria, as proporções matemáticas e a perspectiva sem fim do jardim francês do século XVII, são um reflexo fiel da prosperidade, do poder e da inflexibilidade social da França, e da [...] idéia da influência do homem sobre a natureza.⁴⁵

Figura 3: Vaux-le-Vicomte, implantação



Fonte: Jellycoe, Geoffrey e Susan (2000) Tratava-se de um jardim planejado como uma experiência visual bidimensional, entendido quase como uma extensão da decoração dos ambientes internos às construções, derramando-se pelo espaço ao seu redor. “O espaço é tratado a partir de um parcelamento geométrico do solo, favorecendo-se a criação de pisos e caminhos estruturados por eixos, que convergem para um ponto principal, conectando-o aos diversos acessos”.⁴⁶

As obras-primas desse estilo são os jardins projetados, na França, por André Le Notre, especialmente Vaux-le-Vicomte (1650) e Versailles (1662), que prolongariam sua influência até o século XIX na França, durante o Império de Napoleão. Se o paisagismo urbano dessa época se dirigia à exaltação de uma nação, mais do que de um monarca individual⁴⁷, a predisposição francesa de impor a planificação clássica continuaria em uma escala grandiosa. As reformas urbanísticas do Barão Haussmann, de meados do século, tiravam partido da regularidade e linearidade das ruas como um caráter quase militar de ordem e controle.

Figura 4: Versailles, André Le Nôtre, 1624-90



Fonte: Jellycoe, Geofrey e Susan (2000) A segunda tradição paisagística em debate durante o Ecletismo era o estilo surgido na Inglaterra do século XVIII, a despeito da larga influência do jardim francês na Europa. O jardim de imitação da paisagem, um produto do movimento romântico, surgiu na Inglaterra como um modelo de contraposição aos jardins franceses⁴⁸. Essa escola nasceu de um diálogo com a paisagem que desde sempre havia estado latente na Inglaterra, mas que só nesse momento pôde emergir por sobre as tradições italiana e francesa de paisagismo, devendo algo à tradição oriental — aos jardins chineses e japoneses — com os quais passara a manter uma íntima relação⁴⁹.

La naturaleza ya no estaria sometida al servicio del hombre, sino que em adelante seria una amiga y socia igualitaria, que podría ser fuente de interés, estímulo y exaltación moral inagotables; como objetivo prioritário Del paisajismo se proclamaba ahora la irregularidad, antes que la regularidad.⁵⁰

Figura 5: Stourhead, Henry Hoare, 1760



Fonte: Jellycoe, Geofrey e Susan (2000) Caracterizavam-se por uma forma de organização do jardim que se pretendia ‘natural’, obedecendo às sinuosidades e volumetrias da vegetação tal como o acaso a organizaria, ainda que o ideal imagético desse jardim remetesse à tradição de pintura paisagística do *pinturesco*.

O jardim de imitação da paisagem foi um produto do movimento romântico cuja forma se baseava na observação direta da natureza e nos princípios da pintura. Os objetivos da arte da paisagem passaram a ser a surpresa, a variedade, a simulação e a construção de perspectivas idílicas. O cuidadoso manejo dos sinuosos contornos naturais [...] e a articulação da luz e da sombra, como fariam um pintor, foram as preocupações que ocuparam a mente de todas as pessoas de cultura e bom gosto na Inglaterra do século XVIII.⁵¹

Esse jardim — como paisagem construída — era estruturado por linhas sinuosas que proporcionavam caminhos cheios de surpresas ao se descortinar ao transeunte as vistas, planejadas em detalhe pelo paisagista, dos amplos gramados, dos lagos e terrenos ondulantes e dos volumes vegetais que deixavam entrever antigas ruínas de edifícios em estilo clássico. Esse modelo, tributário da visão oriental de jardim, de uma identificação silenciosa com a natureza⁵², atingiu seu ponto máximo na Europa nos jardins românticos ingleses, dos quais, jardins como Stourhead e a reforma do jardim do Palácio Blenheim, feita por Lancelot Brown em 1758, constituem alguns dos principais exemplos.

Figura 6: “Enéias na costa de Delos”, Claude Lorraine. Pintura como inspiradora do jardim de Stourhead



Fonte: Jellyco, Geoffrey e Susan (2000) A cenarização constitui-se um forte apelo do projeto. Grandes gramados e arvoredos em maciços são introduzidos e dialogam com lagos românticos, edifícios pseudo-gregos, estátuas e outros elementos. Os caminhos são sempre orgânicos e os eixos geométricos não são permitidos.⁵³

Figura 7A: Central Park, vista aérea. Projeto de 1857 que demonstra a permanência do modelo de jardim inglês



Fonte: Jellycoe, Geoffrey e Susan (2000) O ideal do jardim inglês permaneceu e adentrou no período eclético, também por ser uma sistematização para a criação do espaço paisagístico que oferecia justamente aquilo que o morador dessas cidades transformadas pela revolução industrial tanto desejava: um ambiente bucólico e natural, nostálgico e criativo, que oferecesse uma qualidade de contato com a natureza perdida com a industrialização, e que, numa era de produção em série, proclamasse um espaço individualizado, na medida em que era concebido a partir das características do *genius loci*.

Figura 7B: Central Park, vista aérea. Projeto de 1857 que demonstra a permanência do modelo de jardim inglês



Fonte: Jellycoe, Geoffrey e Susan (2000) El arte há sobrevivido, florecido y devenido universal por dos razones evidentes: em um mundo atestado de gente, crea um espacio adicional imaginativo y nostálgico; y em uma era de producción em masa, asegura individualidad a la arquitectura por médio de la inspiración extraída de la naturaleza de cada lugar.⁵⁴

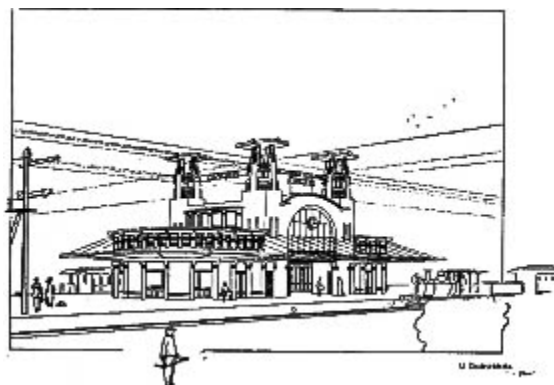
Esses dois princípios, o do jardim arquitetônico (francês) e o do jardim paisagístico (inglês), ainda que fossem baseados primordialmente em grandes jardins que eram ou públicos, ou que se colocavam dentro de um contexto urbano por sua escala, foram utilizados no campo do jardim residencial, privado, durante o período do Ecletismo. No Brasil, serão manifestações

presentes principalmente nos jardins das casas ecléticas que seguiam o modelo da *villa* ou palacete, rodeado por amplos jardins.

1.2 Ecletismo paisagístico no Brasil

No Brasil de princípios do século XX, não obstante a quase total hegemonia das construções em estilos históricos, o universo arquitetônico paulista já denunciava a incorporação de ambas as matrizes ao lado de referenciais estéticos novos — em detrimento inclusive de um movimento observado no campo da arquitetura pela revalorização das tradições nacionais contra a importação do gosto e dos valores europeus.

Figura 8: Estação Ferroviária Mairinque, SP. Victor Dubugras, 1905-8



Fonte: Segawa, Hugo (1999) Hugo Segawa destaca como uma precoce busca por uma modernidade impregnada de racionalidade aparece em trabalhos de Victor Dubugras, autor da urbanização da Ladeira da Memória em São Paulo, já no primeiro terço do século XX.

Os mais surpreendentes escritos impregnados de uma precoce modernidade foram feitos a respeito da obra do arquiteto Victor Dubugras [...] Na primeira década do século 20, desenvolveu experiências que o filiariam ao ‘grupo racionalista’, detectado por Ribeiro de Freitas, em 1888, a partir de categorias elaboradas por César Daly. Aproximando-se dos cinquenta anos de idade, Victor Dubugras embarcou numa nova experimentação formal, incluindo-se entre os pioneiros que, na metade da década de 1910, adotariam a arquitetura inspirada na arte tradicional brasileira: o neocolonial.⁵⁵

Figura 9: Casa da Rua Taguá, Ricardo Severo



Fonte: Arquivo da pesquisadora Joana Mello De fato, conceitos como o uso do concreto visando à modernização e a racionalização do projeto arquitetônico e a verdade construtiva, que seriam plenamente usados pelos arquitetos modernistas como justificativas de suas obras, e que o distanciavam dos padrões acadêmicos, já aparecem na obra desse arquiteto nas primeiras décadas do século XX.⁵⁶ Mas a grande novidade que introduzia provinha da interpretação razoável e absolutamente original da arquitetura tradicional brasileira, “vertente sóbria” do neocolonial, como diria Nestor Goulart.

Se observarmos os projetos sob esse prisma, podemos concluir que o mestre constituiu e consolidou um modelo para revisão e adaptação das técnicas mais eficientes da época, para a construção de residências isoladas em jardins.⁵⁷

Como se sabe, a introdução de valores da arte tradicional como expressão de nacionalidade e elemento de constituição de uma arte nova e brasileira começa a se formar desde 1914, com a conferência “A arte tradicional no Brasil”, proferida por Ricardo Severo na Sociedade de Cultura Artística. A partir dali, Severo inicia uma pregação em favor de uma arquitetura de caráter regional, de inspiração nacionalista, com elementos construtivos e decorativos que considerava como representativos da arquitetura do período colonial.

Figura 10: Casa da Rua Taguá, Ricardo Severo



Fonte: Arquivo da pesquisadora Joana Mello Mesmo tratando-se de manifestações precoces, primárias e que encontrariam pouco eco sob a forma de obras construídas antes do final da década de 20, esses primeiros momentos de afloramento de uma consciência identitária, que levaria à eclosão do movimento moderno em arquitetura, praticamente não encontrariam qualquer similar em termos de paisagismo na São Paulo desse mesmo período, ainda que, desde 1914, pela pena do próprio Ricardo Severo, já pudéssemos observar o nascimento de uma crítica do paisagismo eclético, preocupada com as condições climáticas na concepção de jardins no Brasil: Surpreende ainda mais o aspecto dos seus parques e jardins, onde pareceria mais difícil a contrefacção e onde a natureza deveria ser de verdade a brasileira; o seu plano, porém, é ainda como em Londres, Berlim ou Viena, e parece que dessas chatas “pelouses” de “grass-green” para sempre emigrou a opulenta, variegada e radiante flora brasiliense, que é o assombro dos outros povos.⁵⁸

Figura 11: Vila Penteado, São Paulo, 1911. Jardim



Fonte: Lemos, Carlos (2002) Nos jardins da casa de Ricardo Severo, na rua Taguá, podemos ver, por entre gaiolas de pássaros, trepadeiras floridas e caramanchões, expedientes típicos do jardim eclético de importação, exemplares de espécies tropicais em vasos e por entre o jardim. A presença desses exemplares, aparecendo por entre um jardim de inspiração regular, reflete uma possível abordagem para esse jardim que Severo propõe⁵⁹. Em vários sentidos, o paisagismo no Brasil de fins do século XIX manteve-se filiado à importação dos estilos históricos, o que significava, em termos de jardins públicos ou privados, a manutenção da dicotomia entre o jardim arquitetônico francês e o jardim paisagístico inglês, incluindo, quase sempre, a importação de plantas ornamentais a fim de recriar aquela espacialidade europeia.

Jussara Derenji revela como essa dicotomia paisagística se deu na arquitetura paisagística do Pará, entre os anos de 1870 e 1912, durante o ciclo

econômico da borracha. Primeiramente, a autora descreve o predomínio do estilo inglês no tratamento dado a parques e praças.

O tratamento dado aos parques e praças filiava-se ao pitoresco, usando a assimetria do paisagismo inglês associada a elementos ecléticos da arquitetura do período. O resultado alia formação de bosques com grandes árvores à construção de pavilhões, muitas vezes em ferro. Caramanchões, colunatas, bancos e mesas em alvenaria imitam troncos rústicos, surgem riachos com ilhas artificiais e pontes, torres, cascatas, grutas em alvenaria imitando pedra.⁶⁰

Em contraposição, segundo a autora, os jardins residenciais eram projetados preferencialmente segundo o estilo francês, muito provavelmente em função da menor dimensão desses.

Os jardins residenciais, em oposição aos públicos, são habitualmente rígidos e geométricos. São parques os exemplares preservados e neles figura sempre uma fonte ou repuxo com as características estátuas: crianças rechonchudas ou esguias figuras com cântaros. Bancos em alvenaria, às vezes engastados nos muros, e caramanchões formam recantos.⁶¹

Nesse mesmo texto, Jussara revela que a prática da importação de plantas ornamentais, principalmente rosas e azaleias, além dos onipresentes gerânios, tão comum em São Paulo, também tem lugar no Pará, como uma forma de melhor reproduzir os ideais europeus. Como aqui, também no norte do Brasil a utilização dessas plantas não exclui totalmente o uso das nativas. Se a presença de samambaias e outras folhagens tropicais não deixava de revelar uma certa intenção de explorar as possibilidades locais, é importante notar que essas espécies eram sempre inseridas em concordância com a cenarização buscada pelo projeto do jardim eclético, adaptadas a um desenho importado e colocadas lado a lado com a planta estrangeira.

Figura 12: Vila Penteado, São Paulo



Fonte: Macedo, Silvio (1999) Silvio Macedo nos conta que, durante o Ecletismo paisagístico no Brasil, toda a vegetação utilizada, fosse ela importada ou tropical, devia ser sempre organizada de modo a construir um espaço que reproduzia o mais fielmente possível o cenário das metrópoles europeias.⁶² Ora, a vegetação tropical comparece nessas metrópoles, em inúmeras estufas e jardins botânicos, coleções de plantas exóticas e exposições. Não por coincidência, muitos artistas brasileiros iriam se deparar pela primeira vez com a exuberância da vegetação tropical em viagens à Europa — apenas para citar dois exemplos, tanto Mina Klabin Warchavchik quanto Roberto Burle Marx. Entretanto, diferentemente do que veríamos posteriormente em termos de paisagismo moderno, o ecletismo em momento algum tomou a presença dessas plantas como uma tentativa de valorização do nacional, ou a busca de um vocabulário próprio em paisagismo.

Figura 13: Palacete Rocha Miranda, Glaziou. Petrópolis



Fonte: Macedo, Silvio (1999) Durante todo o período do ecletismo, os jardins residenciais foram tratados segundo aqueles modelos paisagísticos europeus: ora um, ora outro, e muitas vezes pela mistura de características de ambos — algo próprio ao ecletismo na matriz⁶³. “O jardim acompanha este modismo arquitetônico e, sobre os traçados orgânicos e clássicos, criam-se variações estilísticas livres, que remetem o visitante aos imaginários do dono da casa e do projetista.”⁶⁴

1.3 Entre o utilitário e o contemplativo

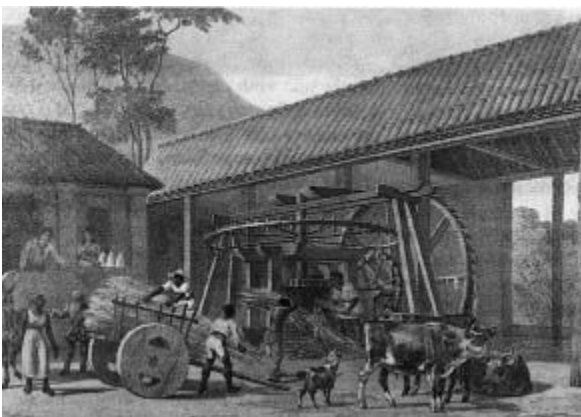
Em um texto publicado em 1929, o paisagista paulista Reynaldo Dierberger aborda uma das características normalmente verificadas nos espaços ajardinados dos primeiros anos do século XX: a oposição entre a face pública e a face privada, o vínculo com a rua e a cozinha dos jardins particulares.

Enquanto a frente da casa era ornamentada com um jardim com finalidade decorativa, aos fundos encontrava-se frequentemente uma horta e um pomar, às vezes galinheiros e outras dependências de serviços.

Não pode o arquiteto-jardineiro, tão pouco, esquecer de que o fim do jardim não é unicamente recreativo. Toda dona de casa deseja a sua pequena horta e o seu pomar. Preparar para este fim o terreno e saber aconselhar quais das variedades das árvores frutíferas que melhor se prestam pertence ao seu saber.⁶⁵

Essa mescla entre os jardins decorativo e utilitário pode ser entendida, no Brasil do começo do século XX, como uma solução de transição entre o jardim utilitário tradicional, e uma nova “tradição” que viria a se implantar com o processo de modernização, artificialização e re-europeização acelerado nessas primeiras décadas republicanas perdurando inclusive nos jardins modernistas.

Figura 14: Engenho de açúcar (gravura de Rugendas)



Fonte: Silva, Francisco (1992) De fato, no Brasil colonial os jardins eram raros, localizados em geral nos quintais das residências e no interior das propriedades religiosas. O fim utilitário — apoio à cozinha, cultivo de ervas medicinais e de cheiro, e o fornecimento de flores para decoração das igrejas e capelas — era a principal motivação do cultivo desses jardins-horta. A prática da monocultura açucareira, e depois cafeeira, gerava uma falta crônica de víveres que se buscava suprir com o cultivo doméstico de tudo o que fosse possível plantar, como bem ressaltou Gilberto Freyre, em 1936, acerca das residências urbanas: Era muito o mato dentro da cidade. Muita árvore. As casas-grandes dos ricos quase rivalizando com as de engenho não só na massa enorme, patriarcal, do edifício, como no espaço reservado à cultura da mandioca e das frutas, e à criação dos bichos de corte. Os moradores dos sobrados não podiam depender de açougues, que quase não existiam, nem de um suprimento regular de víveres frescos, que viessem dos engenhos e das fazendas do interior para os mercados da beira-mar. Precisavam assim de se assegurar dessa regularidade de gêneros de primeira necessidade, produzindo-os o mais possível em casa.⁶⁶

Esse jardim utilitário derivava principalmente de uma tradição portuguesa, na qual o sentido do útil dominava o do belo ou estético, uma característica que nele se notaria quando comparado com os jardins de tradição francesa ou inglesa do mesmo período. Gilberto Freyre nos conta também sobre as

espécies vegetais mais encontradas nesses jardins, bem como suas principais finalidades: Várias plantas eram cultivadas neles [nos jardins característicos de casas brasileiras] sem motivo decorativo nenhum, só por profilaxia da casa contra o mau-olhado: o alecrim e a arruda, por exemplo. [...] Outras plantas eram cultivadas principalmente pelo cheiro bom; pelo “aroma higiênico” – qualidade tão estimável naqueles dias de ruas nauseabundas e de estrebarias quase dentro de casa: o resedá, o jasmim-de-banha, a angélica, a hortelã, o bogari, o cravo, a canela. [...] Ainda outras plantas se cultivavam no jardim para se fazer remédio caseiro, chá, suadouro, purgante, refresco, doce de resguardo: a laranjeira, o limoeiro, a erva-cidreira.⁶⁷

Entretanto, é somente no início do século XIX, com a vinda da família real e a criação do Jardim Botânico, no Rio, que se dá no Brasil a difusão da jardinagem, dos jardins privados e, nesses, das espécies vegetais ornamentais nativas e de outras terras⁶⁸. Ainda assim, o cultivo de jardins residenciais, de uma maneira geral, segue pelo século afora com seu caráter doméstico e familiar, na sua função de prover a casa de ervas, frutas e vegetais, ou mesmo de flores para rituais domésticos diários⁶⁹.

Essa tradição local da jardinagem foi se modificando, no entanto, a partir principalmente da segunda metade do século XIX, com o ecletismo e a influência de culturas não-ibéricas, o que alteraria tanto a forma quanto a composição dos jardins das casas brasileiras. É dessa modificação que sacrificava a boa lição portuguesa de adequação aos usos e ao clima tropical, que se queixava o regionalista Gilberto Freyre em 1925: Sob o nosso sol e nesta nossa natureza meio-selvagem ainda, jardins como os suíços; ou como os franceses do Loire; ou como os ingleses de Holland House — estilados, os tufos aparados em cubos, os canteiros em dura simetria, a relva quase sem fim — assumem um ar melancólico e ao mesmo tempo ridículo⁷⁰.

Tudo isso em nome dos “efeitos de espontaneidade bem diversos dos de ordem geométrica dos jardins franceses e italianos” que a natureza tropical anualmente desarrumava, como bem lembrara uma certa Rose Standish Nichols em artigo de revista norte-americana acerca de “some portuguese gardens”⁷¹. Comprometia-se, pois, a forma tradicional dos jardins residenciais, mas também, e em grande medida, devido à alteração das relações entre a casa e o lote com a adoção de novas leis de zoneamento e construção segundo os modernos princípios da higiene. É o que nos informam os historiadores da

cidade e da arquitetura do século XIX: A casa tradicional urbana brasileira, erguida ao longo da testada do terreno, ou do alinhamento da rua, colada às suas vizinhas, abrindo-se para a rua e para o quintal nos fundos, vai cedendo lugar a outro conceito de morar. Afasta-se primeiro de um dos lados do lote, permitindo uma entrada mais condigna, bordejada por canteiros decorativos. Depois, isola-se de ambas as construções laterais, realçando linhas neoclássicas ou ecléticas, por entre palmeiras, frutíferas e canteiros. Em seguida, lentamente, liberta-se por completo dos limites do terreno, distanciando-se da rua.⁷²

Assim, principalmente as residências maiores eram enriquecidas com um jardim do lado. “Esta novidade, que vinha introduzir um elemento paisagístico na arquitetura residencial, oferecia amplas possibilidades de arejamento e iluminação, até então desconhecidas nas tradições construtivas do Brasil.”⁷³

Essa nova tipologia, a da casa isolada no lote, abria espaço para que toda essa área ao redor da casa fosse arborizada, quer com jardins, quer com pomares ou hortas. Os modelos adotados seriam o da *villa* ou do palacete isolado no lote e rodeado por jardins que criavam ao redor da casa um cenário adequado ao estilo arquitetônico da casa. Nas mais nobres, a fachada principal devia estar exposta ao público, valorizada por gramados e canteiros cuidadosamente decorados com arbustos e flores. Já as atividades de apoio à casa, que não desapareciam, ficavam destinadas às áreas de fundo ou laterais, escondidas por muros e sebes⁷⁴. Silvia Wolff relata a permanência dessa estrutura de organização espacial do espaço livre do lote até as primeiras décadas do século XX, nas residências do Jardim América: Nos jardins dos fundos, às vezes havia um quintal sem pretensões paisagísticas, com construções de garagens, depósitos de lenhas e galinheiros que ainda eram muito freqüentes mesmo na década de 40. [...] No início do bairro, contudo, os fundos dos terrenos não eram ocupados apenas por funções ligadas aos serviços. Em alguns dos primeiros projetos da Cia. City, seguindo a orientação almejada para o bairro por Barry Parker, implantava-se aí também um jardim. Nesses espaços de função intermediária entre uma dimensão mais funcional, a dos quintais, e uma mais contemplativa, a dos jardins, haveria eventualmente árvores frutíferas e pequenas hortas para atender ao consumo da casa.⁷⁵

É de se questionar se esses espaços de horta e pomar, tratados paisagisticamente, vistos aqui como intermediários entre uma dimensão

funcional e uma contemplativa, não representavam justamente uma permanência do velho jardim utilitário tradicional desde a colônia — ainda que dessa vez absorvido pelo modelo da cidade-jardim na São Paulo moderna das primeiras décadas do século XX⁷⁶.

1.4 São Paulo ajardinada

Figura 15: Propaganda do loteamento Jardim América



every time better!

Continuing its work on behalf of those in Jardim America, like it has done in all its other suburbs, the Companhia City has just succeeded in introducing a very decided improvement - the establishment of a new fleet of omnibuses, already consisting of eight vehicles. This new service leaves every five

minutes from the Praça do Patriarcho, via Consolação, for Jardim America, where it crosses it in many places, as far as the Rua Canadá, its terminal point being the Sociedade Harmonia de Tennis.

The Companhia City takes this opportunity of publicly expressing its thanks, also on behalf of its customers - thousands of owners and inhabitants of Jardim America - for the very hearty support with which, now as always, it has met on the part of the São Paulo Municipality in order to make a route, in so short a time, this new improvement intended to serve the model - suburb, which is the residential high-water mark of our wonderful metropolis.

The Jardim America bus service - must one emphasise it? - is the best and finest in the city.

CITY OF S. PAULO IMPROVEMENTS AND FREEHOLD LAND COMPANY, LIMITED

COMPANHIA CITY
THE LARGEST ORGANISATION DEALING IN IMMOVABLE PROPERTY IN BRAZIL. ESTABLISHED IN S. PAULO MARCH 1912.
50, LIBERO BADARÓ

Fonte: Wolff, Silvia (2001) Os anos vinte são um marco na introdução de um modelo urbanístico na cidade de São Paulo que vai reforçar a predileção já existente pelas casas ajardinadas: o subúrbio-jardim. O primeiro bairro desse padrão construído em São Paulo foi o Jardim América, em 1919, projeto de Barry Parker, financiado pela Cia. City. Tratava-se de uma primeira tentativa de romper com o procedimento tradicionalmente adotado em São Paulo de riscar o relevo acidentado da cidade por um traçado quadriculado que produzisse fortes ladeiras e abandonava os vales alagadiços aos menos favorecidos⁷⁷. O desenho do bairro configurava ruas sinuosas e arborizadas, gerando lotes amplos e ajardinados, que logo foram tomados por casas construídas por arquitetos de prestígio na época, como Oswaldo Bratke, Eduardo Kneese de Melo e Gregori Warchavchik.

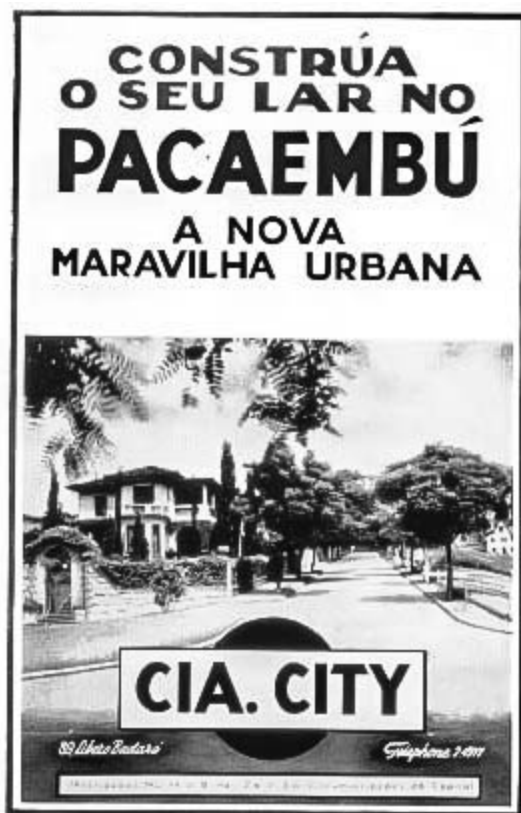
Figura 16: Jardim de residência localizada no Jardim América



Fonte: Wolff, Silvia (2001) Esse projeto de Barry Parker traz a marca da novidade e traduz uma ideia muito clara das intenções do arquiteto e dos loteadores. O caráter de inovação dava-se pelas características do conjunto. Embora existisse um princípio ordenador com aspectos tradicionais, regido por certa simetria e estabelecimento de pontos focais no cruzamento das vias caracterizadas como de maior fluxo, o bairro diferenciava-se do urbanismo clássico de ruas rigorosamente paralelas e perpendiculares. As vias longas e curvas — entremeadas por outras curtas e locais, por pracinhas e canteiros nos cruzamentos, pelo formato irregular dos lotes, e principalmente, pelos jardins comuns nos miolos dos quarteirões, muito diferentes de quintais escondidos — criaram uma paisagem inusitada que foi recebida com agrado.⁷⁸

A arquitetura implantada no Jardim América é essencialmente aquela das residências de mesmo padrão construídas em outros bairros de São Paulo, dentro da tradição cultural da moradia burguesa brasileira, nos quais a implantação também era regida por recuos dos alinhamentos do terreno, cujas características já vinham se formando desde o final do século XIX — as casas soltas em meio a jardins.⁷⁹

Figura 17: Propaganda do loteamento Pacaembu



Fonte: Wolff, Silvia (2001) Ainda que em termos de desenho das casas, ou mesmo desses jardins, não se tenha visto grandes inovações, o próprio desenho do bairro, com suas ruas arborizadas, e os seus amplos jardins internos às quadras colaboravam para reforçar em São Paulo uma associação que já se vinha tecendo entre a casa de alto padrão e os amplos terrenos ajardinados ao redor dela. Por meio dos projetos de Barry Parker, a City definiu um padrão arquitetônico, urbanístico e paisagístico para seus empreendimentos imobiliários que foi adotado nos demais projetos de Barry Parker para São Paulo, como o Pacaembu, o Anhangabaú, o Alto da Lapa e a Bela Aliança, e posteriormente assimilado nos traçados de outros bairros, como, por exemplo, o Jardim Europa, projetado em 1923, pelo engenheiro H. J. Pujol, e construído em seguida ao lado do Jardim América⁸⁰.

O projeto do Jardim Europa incorporava as principais características do traçado urbanístico e do paisagismo do Jardim América, sendo, ao mesmo tempo, como que sua continuação, em uma hábil articulação com o desenho de Parker. Contando com jardins internos às quadras e três amplos parques, esses — como sucedeu com o Jardim América — também foram loteados. Esse projeto é um típico exemplo do fenômeno de incorporação de princípios urbanísticos a partir de interesses imobiliários que promovem conexões formais no traçado urbano e na arquitetura da cidade⁸¹.

O ideal de morar em uma casa ajardinada tornava-se, cada vez mais, o sonho da classe média de então, e os jardins se multiplicavam, mesmo que em

terrenos exíguos onde só havia espaço para um canteiro ao longo da casa, guarnecido de buxos e roseiras. Em 1924, São Paulo já era conhecida como “a cidade dos jardins,”⁸² e em 1929 Reynaldo Dierberger diria que “pode-se afirmar que [em São Paulo] não existe casa sem jardim.”⁸³

Nos bairros afastados da cidade, onde o empregado ou o pequeno comerciante possui o seu lar, nota-se o mesmo amor ao jardim. É, às vezes, um simples canteiro, ao longo da casa, revestido de gramado verde e guarnecido por buxos e roseiras, porém, carinhosamente tratado, que não só representa o amor pela natureza, como é um sinal infalível da cultura intelectual e do gosto artístico de um povo⁸⁴.

Essa imagem da São Paulo como uma cidade ajardinada é uma imagem forte, que desde o início da década de 20 vinha alimentando os meios de comunicação e informação em arquitetura e paisagismo. A revista carioca “A Casa”, por exemplo, publicaria um texto, em 1924, em que compara os jardins particulares da cidade do Rio de Janeiro com os de São Paulo: Enquanto a municipalidade cuida com tanto carinho dos nossos jardins públicos e avenidas, e da arborização de nossas ruas, era natural que os proprietários, que os habitantes da cidade, cuidassem também do ajardinamento e da arborização das suas casas.

Sem dúvida que são inúmeras as residências cariocas em que as árvores e as flores são amadas com esse desejável carinho estético. Mas as casas inimigas de árvores e de flores também são inúmeras, e inúmeras na Cidade Atlântica, em Botafogo, em Laranjeiras, na Tijuca, em bairros onde cada residência devia ser o centro de um pequeno jardim.

São Paulo é o grande exemplo neste e em outros casos mil de progresso e arte. São Paulo é hoje a cidade dos jardins. E o que se vê hoje nas novas construções do Rio? – trepadeiras que sobem pelos terraços até o telhado, jarras e canteiros especiais, elegantíssimos, suspensos, à margem das janelas. Tudo isso embeleza as construções de São Paulo desde muito, dando à cidade o encanto característico do trópico⁸⁵.

Em se tratando de uma revista afinada com um ideal eclético de arquitetura e jardinagem, não deixa de ser curioso que a saudação a um aspecto caracteristicamente tropical dessa São Paulo ajardinada ignorasse a exuberância da paisagem natural do Rio de Janeiro, a dispensar qualquer complemento paisagístico. Essa aparente contradição ilustra de certo modo uma tendência estética à incorporação da natureza tropical no repertório de exotismos disponível ao profissional do ecletismo, sensível à conversão do elemento nativo em paisagem estilizada.

1.5 A profissionalização da disciplina

Em 1924, a revista “A construção em São Paulo” publica um texto sobre os jardins que se projetavam naquela ocasião em São Paulo.

São jardins previamente projetados a cores no escritório por especialistas para depois serem executados por jardineiros práticos. (...) Os bons construtores confiam geralmente os projetos e confecção dos jardins a casas especializadas nessa arte, obtendo assim ótimos resultados⁸⁶.

Nessa breve citação, é possível entrever uma divisão de trabalho entre os jardineiros práticos e os escritórios especializados na técnica de jardins. O texto, no entanto, parece referir-se mais a uma situação idealmente desenvolvida pelo trabalho de alguns escritórios do que a uma realidade amplamente vivenciada. A prática da jardinagem durante a década de 20, marcada pelo diletantismo, ainda era frequentemente vista como um *hobby*, e acontecia em um meio em que se misturavam amadores, semiprofissionais, donas-de-casa, jardineiros práticos, técnicos em horticultura, e profissionais graduados em áreas correlatas, como a arquitetura, e que se punham a projetar jardins.

O fato é que essa reivindicação de afirmação disciplinar do paisagismo ocorria numa época em que sequer a profissão de arquiteto encontrava-se claramente regulamentada no Brasil. Em 1930, ainda discutia-se o assunto. É o que vemos, por exemplo, na tese apresentada pelo Prof. Dr. Christiano Stockler das Neves no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos⁸⁷. Em seu argumento, Christiano defendia que a profissão de arquiteto deveria ser regulamentada a fim de evitar a concorrência desleal daqueles que não possuísem as qualificações necessárias ao exercício da profissão, e explicava que isso beneficiaria também a estética das cidades e os clientes, uma vez estabelecidas as obrigações e as responsabilidades do arquiteto. O professor de arquitetura do Mackenzie College propunha então que essa nova lei não fosse retroativa, de maneira que não viesse a ferir os direitos adquiridos daqueles que já estivessem legalmente habilitados no exercício da profissão. Christiano referia-se aos engenheiros civis, aos empreiteiros, mestres de obra e arquitetos práticos não diplomados, em exercício no mercado de construção civil ainda durante a década de 20.

A situação, se já era complexa no Rio de Janeiro, que contava com a Escola Nacional de Belas Artes, formadora de arquitetos, recrudescia ainda mais em São Paulo, onde a formação de profissionais no campo da construção civil era dada principalmente pela Escola Politécnica.

A começar pela formação técnica, não havia, praticamente, arquitetos em São Paulo. A Politécnica, com pouco mais de vinte anos, formava engenheiros que, facultativamente, passavam por uma cadeira de Arquitetura com currículo de um ano. E eram estes então, os engenheiros civis que, melhor informados, cuidavam da arquitetura. Os não-formados, empreiteiros de ontem, mestres de obras, pela prática, serviam ao ímpeto da construção⁸⁸.

Se Christiano das Neves, partidário da utilização dos estilos históricos em arquitetura, criticava a atuação dos engenheiros civis e demais profissionais não-graduados no campo da arquitetura por seu desconhecimento dos princípios artísticos que se deveriam aplicar às construções, a opinião dos partidários da arquitetura moderna e defensores da verdade construtiva também não era muito mais otimista no que se referia a essa situação. Geraldo Ferraz, em sua monografia sobre Warchavchik, assim descreve o cenário profissional que o arquiteto, recém-chegado da Europa, encontrava no Brasil: Os mestres de obras [...] arvoravam-se naquele tempo em arquitetos; arquitetos estrangeiros, de espírito academicizante, mal-adaptavam sua medíocre informação do que aprenderam nas escolas de belas-artes, e muita cópia de inventários históricos da arquitetura despaisada (sic) ocorreu nestas plagas. Os próprios empreiteiros, os ‘gamelas’, encaminhavam suas plantas à Prefeitura. Não havia qualquer distinção entre engenheiro civil e arquiteto, mas naquele tempo a profissão não existia oficialmente. Só dez anos depois da chegada de Warchavchik ao Brasil é que a profissão de arquiteto foi codificada. Dominava, pois, o empirismo, quer da parte dos ‘gamelas’, quer mesmo do lado de muitos engenheiros civis, pois não tinham obrigação de saber arquitetura⁸⁹.

Em 1929, Reynaldo Dierberger publica um texto em que aborda aspectos diversos da questão paisagística às portas dos anos 30. Uma dessas dizia respeito à questão da profissionalização da disciplina, praticamente inexistente até então. Reynaldo destacava a importância dos saberes específicos para justificar a necessidade da escolha de um profissional especializado.

A arte de fazer um jardim obedece aos mesmos princípios de harmonia aplicados por quem pinta uma tela, compõe uma poesia, ou constrói uma casa. Como em todas as obras de arte, distingue-se ali o acabamento para cuja atenção se unem a longa experiência e o gosto aos recursos do material e plantas. Nos trabalhos feitos pelos semiprofissionais ou leigos, os quais com rudimentares noções de plantar ou tratar uma horta ou pomar se intitulam “construtores de jardins” não pode em absoluto haver graciosidade de linhas nem, muitas vezes, a estrutura que lhes é digna⁹⁰.

A crítica desse semiprofissionalismo dos práticos, portanto, não excluía o saber da experiência, mas era formulada em nome da reintrodução do artístico

na construção dos jardins. Se Reynaldo hesitava em designar a profissão, utilizando-se do termo “arquiteto jardineiro” ao designar o profissional de paisagismo, e sugeria com isso a persistência nela de um alto grau de amadorismo, em revistas dos anos 20⁹¹ encontramos, além desse, os termos “paysagista”, “architecto- paysagista”, “jardineiro” e também “architecto de jardins”.

É certo que o termo “paisagista” ainda não substituía completamente o termo “arquiteto jardineiro”, refletindo os limites de atuação desse profissional, até então basicamente restrita ao âmbito dos jardins residenciais.

O arquiteto jardineiro, quando perfeito senhor de sua arte, não deve limitar-se aos seus conhecimentos de estética. Deve, ao mesmo tempo, ser profundo conhecedor do material botânico, profissional em horticultura e técnico na construção de passeios, caminhos e obras de arte do jardim. Só então, preenchendo todos estes requisitos, ele é capaz de idear e executar o jardim moderno de longa durabilidade e beleza sempre maior, quando se completa o desenvolvimento das plantas. A parte técnica, principalmente, deve merecer os seus maiores cuidados. O terreno, perfeitamente preparado, profundamente cavoucado e fortemente adubado constitui a base vital da longa duração de um jardim⁹².

Esse novo campo que se descortina, apresentava, pois, uma tripla filiação: profissão não meramente técnica, mas também artística e científica, o paisagismo parecia tensionar os limites tradicionais da jardinagem e seu vínculo ornamental com a pintura. E já em meados da década de 20, um texto apócrifo intitulado “Architectura de jardins”, publicado em “A Construção em São Paulo”, detém-se precisamente na questão da profissionalização: O título de Arquiteto de jardins não é exclusivo a uma categoria de alunos diplomados de uma Escola, como o são, por exemplo, os títulos de Engenheiro agrônomo ou de Engenheiro agrícola, ou ainda de Arquiteto diplomado. Isso não implica que aquele que toma o título de Arquiteto de jardins, tenha capacidade profissional. É preciso, para ser bem sucedido, conhecer os estilos, a arquitetura de casas e jardins; é preciso também gosto e prática⁹³.

Reconhecendo, pois, a precedência da arquitetura e da formação do gosto na demarcação do campo específico ao paisagismo, é interessante notar na pluralidade de trajetórias profissionais e filiações disciplinares associadas ao exercício do paisagismo naquele momento.

Figura 18: Architectura de Jardins



Architectura de jardins

O título de Architecto de jardins não é exclusivo a uma categoria de alumnos diplomados de uma Escola, como o são, por exemplo, os títulos de Engenheiro agrônomo ou de Engenheiro agrícola, ou ainda de Architecto diplomado. Isso não implica que aquelle que toma o título de Architecto de jardins, tenha capacidade profissional. É preciso, para ser bem sucedido, conhecer os estylos, a architectura de casas e de jardins; é preciso também gosto e pratica.

A formação de Architectos de jardins actuaes é muito differente: uns começam como feitores depois de ter feito pratica de jardinagem; outros começam

como desenhistas; uma terceira categoria é constituída por antigos alumnos de escolas de horticultura que fizeram estagio em escriptorios de Architectos e empreiteiros de jardins; a maior parte possui conhecimentos directos de terraplanagem, drenagem do solo e plantações. Enfim, uma quarta categoria é constituída por Architectos que fazem uma especialidade dos desenhos de jardins. Estes ultimos são bem succedidos geralmente, sobretudo quando se trata do desenho de jardins regulares; seus estudos de composição os preparam mais particularmente a dar a essas disposições as qualidades de ordonnance e de tenue indiscutíveis.

Fonte: Revista A Construção em São Paulo, n. 16, 1925.

A formação de arquitetos de jardins atuais é muito diferente: uns começam como feitores depois de ter feito prática de jardinagem; outros começam como desenhistas; uma terceira categoria é constituída de antigos alunos de escolas de horticultura que fizeram estágio em escritórios de Arquitetos e empreiteiros de jardins; a maior parte possui conhecimentos diretos de terraplanagem, drenagem do solo e plantações. Enfim, uma quarta categoria é constituída por Arquitetos que fazem uma especialidade dos desenhos de jardins. Estes últimos são bem sucedidos geralmente, sobretudo quando se trata do desenho de jardins regulares; seus estudos de composição os preparam mais particularmente a dar a essas disposições as qualidades de ordonnance e tenue indiscutíveis⁹⁴.

O que se percebe, portanto, é que se tratava de um campo bastante indefinido de atribuições profissionais, atravessado de empirismo e amadorismo, técnicas parciais e espírito de empreendimento. O ofício de paisagista como algo a se criar, entre os campos da jardinagem, da horticultura e da arquitetura, carecendo inclusive de uma denominação precisa.

Um dos principais obstáculos à afirmação profissional residia na própria clientela: escassa, indiferente e, na melhor das hipóteses, acostumada ao trato dos jardins e quintais como tarefa pertinente à economia doméstica e seus ideais de decoro, asseio e comodidade. Afinal, tradicionalmente, o jardim residencial era objeto de preocupação das donas-de-casa, a quem competia a organização de todos os ambientes, serviços e trabalhos da residência, bem como a responsabilidade pela harmonia de sua decoração, na qual o jardim

estava incluído. As donas-de-casa eram provavelmente, naquele momento, as principais concorrentes dos arquitetos de jardins. Rivais peculiares, pois ao mesmo tempo em que limitavam o seu campo de ação, potencialmente configuravam-se em seu grande mercado consumidor. É isso o que nos informa Dierberger: Lógico é que a perseverança da beleza na obra fornecida se acha totalmente nas mãos do proprietário ou, para melhor dizer, da dona da casa, a qual deve zelar pelo bem-estar de suas plantas. É a ocupação constante com o jardim que pode garantir a sua apresentação sempre agradável e o encanto que ele nos proporciona⁹⁵.

Em sua tarefa de manter — e frequentemente idealizar — o jardim doméstico, as donas-de-casa, contavam com o auxílio de mais um personagem na constelação de atores do universo paisagístico de então: o jardineiro domiciliar, categoria popular de trabalho, ocupava uma posição intermediária na divisão de competências entre a dona de casa, o profissional de paisagismo e o trabalhador braçal. Tratava-se de mais um dos empregados daqueles palacetes, especialmente encarregado do tratamento diário que se dispensava ao jardim, enquanto ferramenta da dona-de-casa em sua construção e conservação.

1.6 Reynaldo Dierberger e a encomenda eclética

Se era incipiente, pois, a demarcação profissional da disciplina, é fato que o debate paisagístico entre os que aspiravam à especialização no primeiro terço do século XX situava-se quase que inteiramente na esfera dos jardins ecléticos projetados por aqueles que se denominavam “architectos paisagistas”, ou arquitetos de jardins, como é o caso daquele considerado um dos expoentes do paisagismo desse período: Reynaldo Dierberger. Além dele, empresas de jardinagem dedicavam-se tanto à reprodução de espécies para comércio quanto ao desenho e execução de obras paisagísticas, como é o caso da “Casa Flora” em São Paulo, empresa controlada por Germano Zimmer⁹⁶. Pelo porte das obras nas quais estavam envolvidos, Dierberger e Zimmer eram os dois nomes que se sobressaíam naquele momento⁹⁷.

Figura 19: Chácara de D. Veridiana Prado, Higienópolis, final séc. XIX



Fonte: Macedo, Silvio (1999) Reynaldo Dierberger era filho de João Dierberger, jardineiro alemão que desembarcara no Brasil em 25 de dezembro de 1890, no Rio de Janeiro, e que, após passar um período trabalhando para Dona Veridiana Prado, em São Paulo, lentamente construíra sua própria empresa.

Figura 20: Residência Conselheiro Antônio Prado, Higienópolis



Fonte: Macedo, Silvio (1999) Os filhos, João Dierberger Junior e Reynaldo Dierberger, ambos com formação acadêmica concluída em 1919, destacaram-se nas atividades ligadas ao paisagismo. Reynaldo, formado em Dresden, na Alemanha, projetou inúmeros jardins de residências ilustres em São Paulo,

como as do Conde Crespi e de Henrique Villares, Antônio Prado Jr., Conde Eduardo Matarazzo, João Jafet, Alberto e Carlos Whately, entre outros⁹⁸, e espaços públicos como o Jardim do Ipiranga. Trabalhou não apenas em São Paulo: nos anos 20, em Minas, projetou os jardins da Igreja de São José e da Secretaria de Agricultura, os jardins do Parque do Grande Hotel de Araxá, Termas e Cassino, os parques do Novo Hotel e Termas, Fonte dos Amores e Parque dos Macacos, em Poços de Caldas e o Parque de Cambuquira, além do parque do Barreiro, em Araxá, posteriormente totalmente modificado por Burle Marx e Mello Barreto⁹⁹. Além desses, também fez a reforma da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, em 1920, transformando num jardim de inspiração francesa o jardim em estilo inglês que ali havia sido originalmente projetado por Paul Villon, ex-aluno de Glazieu¹⁰⁰. No Rio também projetaria o Palácio da Guanabara e os parques e jardins da família Guinle, em Teresópolis¹⁰¹. A Dierberger e Cia trabalhou também no interior do estado de São Paulo. O livro *Arte e Jardins*, publicado pela Dierberger e Cia em 1928, uma espécie de catálogo das realizações da empresa, cita também como jardins de autoria da firma o jardim da Praça da República, em Jaboticabal, SP; um jardim público em Rio Claro, SP; o jardim da Praça da República em Espírito Santo do Pinhal, SP; e um jardim-parque em São Manoel.

Figura 21: Praça da Liberdade, Belo Horizonte



Fonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (1997) Segundo Ricardo Lana, o paisagista projetava exclusivamente em estilo francês¹⁰², como é o caso dos projetos para uma Praça Pública de Rio Claro, para a Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, e para os jardins das Termas de Poços de Caldas, em Minas Gerais¹⁰³. Essa ideia de certo modo é apregoada em um texto de divulgação de sua empresa, a Dierberger & Cia, em 1924: “A aspiração dos arquitetos paisagistas em fazer prevalecer em suas construções modernas todas as leis da beleza das linhas arquitetônicas é também a nossa aspiração na construção do jardim e do parque.”¹⁰⁴

Contudo, como nos adianta Silvio Macedo, os projetos da Dierberger & Cia. caracterizam-se por explorar todas as vertentes da arquitetura paisagística da época¹⁰⁵: jardins franceses, mas também românticos jardins ingleses, jardins coloniais, barrocos, gregos e outros mais, que aliás se inseriam no tradicional *modus operandi* do ecletismo, no campo específico dos jardins caracterizando-se por manifestações que não se restringiam aos estilos históricos, mas que permitiam que vários estilos participassem ao mesmo tempo de uma mesma

construção, incorporando inclusive tendências não historicistas, como o *art nouveau*¹⁰⁶.

Figura 22: Residências da família Jafet, Ipiranga



Fonte: Macedo, Silvio S. (1999) A linha clássica predomina do início ao meio do século XIX, [...] a corrente romântica é típica da segunda metade do século. [...] As duas formas de projetar conviveram a partir do início do Romantismo, e deram origem a uma série de projetos híbridos durante a longa duração do Ecletismo Paisagístico Brasileiro.¹⁰⁷

O texto sobre paisagismo publicado por Dierberger é o único sobre o assunto no número especial da revista carioca “Ilustração Brasileira”, de setembro de 1929, dedicado a São Paulo. Intitulado “São Paulo e seus jardins particulares”, o texto figura nesse número ao lado de imagens de arquitetura e construções na cidade, como as das casas recentemente inauguradas por Gregori Warchavchik. O artigo de Reynaldo propõe um quadro minucioso da situação da disciplina paisagística, seus desafios e dificuldades, descrevendo por meio de sua própria atuação e afinidades estilísticas a situação contemporânea do paisagismo, especialmente o residencial, em São Paulo. Pelo texto, percebe-se que Reynaldo entende o jardim como um complemento à beleza da casa, estando o seu estilo ao dela vinculado como uma moldura da residência, uma intervenção, portanto, sem grande autonomia em relação à arquitetura.

Figura 23: Propaganda da Floricultura de João Dierberger, 1924



Fonte: Jardins Modernos (1924a) Uma casa moderna e bonita exige um jardim executado de acordo com o estilo da mesma, assim como um lindo quadro necessita de uma moldura adequada. O jardim não é somente a moldura da casa, demonstrando o gosto do seu proprietário. O papel do jardim vai além. É ele que proporciona aos moradores da casa os maiores prazeres; que no trabalho de seu trato, convida à permanência ao ar saudável da natureza; que alegra pela diversidade de suas plantas e flores; que ensina a observação das coisas da natureza e que implanta na alma sensível das crianças o amor pela liberdade, reconfortando-as da permanência no ar menos puro das salas de aula e quartos fechados¹⁰⁸.

Contudo, o texto de Reynaldo Dierberger não é o único desse período a defender a correspondência entre o jardim e o estilo da casa. Na verdade, essa era uma forma de compreensão do caráter dependente, articulado, associado, relacionado do jardim, muito difundido durante o ecletismo, repercutindo entre outras coisas no caráter secundário da própria disciplina entre as artes e profissões liberais. Em uma outra revista paulista sobre arquitetura e construções, de 1924, o texto 'Jardins Modernos' reitera precisamente essa

compreensão da importância do jardim em uma obra: Figura 24: Residência Conde Rodolpho Crespi, Avenida Paulista



Fonte: Fonte: Macedo, Silvio (1999) Constitui atualmente em São Paulo, uma arte especializada a confecção de jardins artísticos e adequados a cada construção. De fato, anos atrás não era preocupação dos arquitetos e proprietários a área limitada pelo gradil de feixo e a construção, destinada ao jardim. [...] Os jardins eram então feitos por jardineiros sem técnica e arte, e consistiam em canteiros retangulares simetricamente distribuídos, assim como as plantas. Eram portanto monótonos e sem graça. A técnica atual de jardins é bastante difícil e depende de conhecimentos de estilos de construções¹⁰⁹.

Figura 25: Residência Henrique Villares, Alameda Santos



Fonte: Fonte: Macedo, Silvio (1999) Mais ainda, para Reynaldo não haveria propriamente uma oposição entre o jardim francês e o jardim inglês. Pelo contrário, o paisagista não precisaria eleger um estilo exclusivo, mas adotar, no momento do projeto, aquele que melhor se ajustasse ao tamanho da área a ser ajardinada: São raros, principalmente em São Paulo, onde o preço dos terrenos é, às vezes, fantástico, os proprietários de terrenos ajardinados. Os grandes parques com extensos gramados de divisão 'estilo inglês ou natural', com majestosos agrupamentos de árvores e arbustos, são permitidos aos proprietários fora da cidade, e nas fazendas, onde não são obrigados a economizar terreno. Na cidade, porém, o arquiteto-paisagista vê-se na contingência de aproveitar os poucos metros de terreno destinados ao jardim, de modo a tirar o maior efeito possível, pela concentração de plantas sem sobrecarregar o espaço disponível pela sábia e bem refletida escolha do material, e pela prática divisão dos canteiros. Achar nestas circunstâncias a verdadeira solução é obra de mestre¹¹⁰.

Figura 26: Residência Comendador Freire, Praça Oswaldo Cruz, São Paulo



Fonte: Fonte: Macedo, Silvio (1999) Essa posição, ao que tudo indica, revela um certo enfraquecimento da dicotomia jardim francês x inglês, na sensível flexibilidade no uso das regras tradicionalmente aplicadas a cada um dos estilos históricos. Essa mescla, que acontece em arquitetura, vai aparecer ainda mais forte em paisagismo pelo menos até a década seguinte. Tanto que em um texto de 1938, publicado na revista “A Casa”, o ‘estilo atual de jardins’ será descrito da seguinte maneira: Sem obedecer às severas leis do Renascimento ou às leis naturais do gosto inglês, procura fundir intimamente as duas tendências. Aceitando também as linhas retas e as formas regulares, o estilo contemporâneo não mutila as plantas nem se diverte em querer reproduzir a paisagem natural.¹¹¹

Figura 27: Residência Oscar Rodrigues Alves, Avenida Higienópolis



Fonte: Fonte: Macedo, Silvio (1999) Quanto ao valor das plantas importadas, para Reynaldo elas eram imprescindíveis na concepção de um belo jardim. Procedimento utilizado à larga, dado o relativo desprezo em que caíra a planta nativa nas décadas anteriores, Dierberger não evitaria recomendar também determinadas plantas tropicais, ainda que igualmente empregadas sob o viés do exotismo.

[...] inúmeras plantas tem o paisagista moderno à sua disposição. Os horticultores, cada um em sua especialidade, produziram nestes últimos anos verdadeiros milagres de hibridações das nossas antigas plantas. A cana índica, a azaléa, a dália e muitas outras, há 10 anos atrás eram quase que desprezadas no jardim particular. Hoje constituem verdadeiros tesouros de beleza. Do mesmo modo, as coleções de roseiras, craveiros, etc, são constantemente ampliadas e aperfeiçoadas. Lógico é que, só nos estabelecimentos de primeira ordem estas coleções podem ser encontradas, pois somente estes fazem os grandes sacrifícios de constantes importações e experiências de aclimação¹¹².

Tendência que, como bem notou Burle Marx, inseria-se perfeitamente no clima de consumismo artístico que teria marcado o período eclético no paisagismo nacional: É desta época [1890 a 1920] que data, no Brasil, a moda da jardinagem e a paixão pela cultura das flores e plantas exóticas. A rosa invade todas as artes, da poesia aos estuques dos tetos. O bambu chinês, a avenca, as palmeiras anãs, os cravos, os crisântemos, as dalias e muitas outras foram objeto de um intenso consumo botânico para fins decorativos. Esse resíduo do romantismo Belle Epoque perdurou até os anos 40¹¹³.

1.7 Germano Zimmer e a promoção estilística

Figura 28: Propaganda da Casa Flora, empresa de Germano Zimmer, 1938



Fonte: Acrópole (1938a) Além do papel desempenhado por paisagistas autônomos, como era o caso de Reynaldo Dierberger, é importante salientar o espaço desempenhado pelas empresas de jardinagem que se difundem na cidade entre os anos 1920 e 30. Nesse sentido, o trabalho de Germano Zimmer à frente da Casa Flora é emblemático.

[Germano Zimmer], titular da firma Casa Flora, vive sua fase mais importante nos anos 30, quando tem como clientes muitos proprietários de palacetes nas áreas mais ricas da cidade. Com formação na Europa, elabora projetos bastante formalistas, muitos deles estruturados por canteiros geométricos, cuidadosamente plantados com arbustos e forrações¹¹⁴.

Apesar da adoção dos estilos históricos, e de uma certa predominância do estilo de jardim francês em suas composições, desde cedo Zimmer trabalhara com vegetação de origem tropical. Não por acaso, ele viria a ser o fornecedor das plantas dos jardins de Mina, responsabilizando-se inclusive pela própria execução de alguns dos jardins projetados por ela¹¹⁵. O texto de um de seus anúncios comerciais na revista “Acrópole”, de dezembro de 1939, é informativo a esse respeito: Não são criações, os belos e modernos ajardinamentos que ora apresentamos. São artísticos projetos e execuções da ‘Casa Flora’ de Germano Zimmer & Cia. de um gosto bem brasileiro num panorama bem tropical, aliado ao conjunto harmonioso de uma vegetação discreta¹¹⁶.

Figura 29: Propaganda da Casa Flora, empresa de Germano Zimmer, 1938

JARDINS PUBLICOS



Exatidão e simetria de uma forte harmonia na Praça Rey Ruy de Almeida em PIRAJUI - Est. do Rio de Janeiro

Não são apenas as belas e modernas simetrias que são apresentadas. São também as paisagens e a criação da "Casa Flora" de Germano Zimmer & Cia. de um gosto bem igualado para paisagens bem tropicais, aliadas ao cuidado harmonioso de uma vegetação discreta — No 1.ª perspectiva, o trabalho foi executado com o cuidado de reduzir a densidade, apresentando um espaço bem apropriado de clareira. A perspectiva inferior, numa área aproximada de 10.000 m² mostra o simétrico delineamento das estruturas, o par de árvores, singela e bela vegetação.



Apresentação da Praça Setembrino de Brito em MARÍLIA - Est. do São Paulo

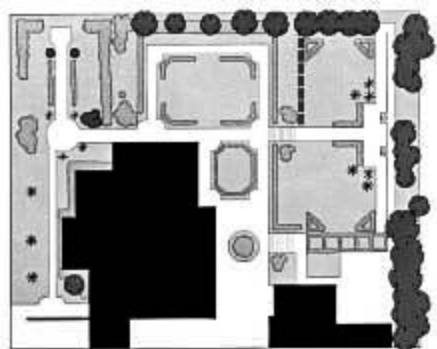
Fonte: Jardins Públicos (1939) Percebe-se, entretanto, por esse texto e pelas próprias imagens dos jardins ali reproduzidas que o uso de vegetação tropical não significava necessariamente um gesto de rompimento com a tradição eclética de paisagismo. Pelo contrário, esse “panorama tropical” acabaria sendo incorporado como mais um dos estilos possíveis, sem que isso sugerisse alguma noção específica de brasilidade, nem qualquer contato específico com a paisagem natural do país.

A compreensão do papel do jardim dentro do ideário da firma de Zimmer ainda é aquela do jardim sem autonomia com relação à casa, mas que funcionava como um elemento decorativo ou uma moldura para ela. Em outro de seus anúncios promocionais na revista “Acrópole”, durante a década de 30, vemos que, para Zimmer, Dar um jardim a uma casa é dotá-la de alma! E não é só isso, porque o jardim é também a ‘Sala de Recepção’ ao ar livre, o intérprete da personalidade de seu dono. [...] A criação de um jardim que interprete fielmente o gosto e a individualidade de V. S. é o que pedimos deixar a nosso cargo¹¹⁷.

Fica claro no texto desse anúncio como o jardim é visto como o cenário da casa, no sentido de ser a primeira impressão que o visitante retém da

construção, numa relação entre figura e fundo. Interpretados como a alma das residências, os jardins são projetados tendo em vista aquilo que se define como o gosto e a “individualidade” do cliente, não oferecendo, portanto, um ideário prévio, capaz de exprimir uma representação particular da obra como obra de arte.

Figura 30: Projeto para residência Hermann Matheis, Germano Zimmer



Fonte: Fonte: Macedo, Silvio (1999) Em livro publicado em 1946, intitulado *Jardins de hoje*, Zimmer organizaria uma espécie de manual de paisagismo, dedicado a esclarecer determinados procedimentos projetuais adotados pela empresa. Além de citar algumas das espécies utilizadas, oferecia ali alguma compreensão da postura paisagística adotada em seu trabalho. Já na introdução do volume, Zimmer mencionava a intenção de, futuramente, publicar uma outra obra, maior e mais abrangente, que não chegaria a ser escrita, “destinada, como a presente, a tornar mais conhecida a maravilhosa flora indígena ainda não devidamente cultivada pela gente feliz que teve seu berço na mais linda terra do continente americano”¹¹⁸.

Notamos aqui como, em meados dos anos 40, o discurso com relação à flora nacional já havia adquirido outros matizes, mesmo em uma firma de orientação comercial como a de Zimmer. Porém, mesmo essa nova valorização da flora nacional, agora surgia vinculada à difusão no gosto médio de um estilo histórico tido como brasileiro, ou seja, o neocolonial¹¹⁹.

Entre nós é raro o encontro de vivendas com sensível tendência para o ‘barroco’. Este gênero de construção, tanto como as casas mais tipicamente ‘brasileiras’ de ampla varanda e largas arcadas, se harmoniza bem com árvores de copa achatada e arbustos de folhas largas. Nas casas de estilo brasileiro deve-se preferir sempre um jardim com plantas típicas da flora indígena¹²⁰.

Percebe-se assim que essa ‘inovação’ não significou uma libertação com relação à arquitetura de estilos. O jardim era aqui ainda visto como a face exterior da decoração da residência, sempre em acordo com o seu estilo.

É sempre possível na formação do jardim fazer uma escolha adequada de plantas, de modo a se estabelecer uma concordância agradável com as formas e o estilo da residência. [...] O estilo normando deste imponente solar, com as travessas verticais

das paredes e o alto telhado fortemente inclinado, apresenta um conjunto arquitetônico em perfeito equilíbrio com os esguios choupos que lhe servem de decoração exterior¹²¹.

Mesmo o advento das casas modernistas é entendido, aqui, como a emergência de mais um estilo, digno de determinado tipo de jardins, mais adequados ao “estilo moderno”, e para os quais inclusive seria recomendável o uso do mandacaru¹²². “Já tivemos ensejo e estudar a harmonia do jardim relativamente à construção em estilo clássico, em estilo ‘brasileiro’, etc. Nas residências ‘modernas’ melhor se enquadram plantas e árvores de forma mais destacada”¹²³.

Esses princípios, que podem ser observados no fazer paisagístico da firma de Zimmer, são em verdade princípios que podem ser extrapolados para a compreensão de grande volume das obras paisagísticas projetadas e plantadas durante o período do ecletismo, e que, como se pode observar prolongaram-se e adentraram o século XX ainda com grande impacto.

1.8 A defesa da vegetação tropical

Lentamente, entretanto, começam a aparecer outros raciocínios no círculo do paisagismo brasileiro. E particularmente naquilo que diz respeito à arborização e aos jardins públicos. É no Rio, com a forte presença da natureza tropical, que despontam os primeiros discursos em prol de uma paisagem nacional, como na revista “Movimento Brasileiro”, que já em 1929 mantinha em seu ideário modernista a crítica às reformas de embelezamento que constantemente se faziam na cidade.

Em seus textos, que abordavam de alguma forma as questões da paisagem e do clima nacionais, a revista buscava destacar a necessidade de uma arte — e, portanto, um paisagismo — que se adequasse à realidade nacional, e buscasse romper com a servidão perante os ideais europeus ainda vigentes. Em uma crítica das reformas ali promovidas pelo plano Agache, encontramos algumas ideias sobre “Os nossos jardins”: As modificações urbanísticas que o professor Agache soberanamente dirige, atingiram, agora, os jardins. É certo que eles estavam, de há muito, necessitando de reformas e eram burgueses e monótonos. Foi, pois, com muito júbilo que vimos as primeiras turmas de trabalhadores destruindo, revolvendo e modificando os velhos canteiros. Mas vimos também, com temor, a derrubada das árvores e depois surgirem pequenas banquetas quadradas, tendo aos cantos ficus de meio metro, as cuias

em linguagem de jardineiro, ou alguns ciprestes espectrais. E só. Não se nega que estão bonitinhos, engraçadinhos, mas ridículos. É a imitação servil, que há de deformar todas as coisas brasileiras. Numa terra de exuberância e imprevista força vegetal, numa cidade quentíssima como o Rio de Janeiro, o jardim deve sempre ser sombreado, e nada mais belo do que as nossas grandes árvores. No entanto, os novos jardins, o da praça Onze, o da Glória, ou do Russell, é tudo descampado e mesquinho, contrastando com a paisagem violenta que os cerca. E, no entanto, temos tantas árvores e arbustos, que fariam a maravilha dos nossos jardins, as nossas acácias, as quaresmas, os manacás, todas estas árvores que, na floração dariam uma impressão de cor maravilhosa e de surpreendente alegria. Mas, como precisamos copiar o que se faz em Londres, Paris ou em Berlim, teremos jardins piegas, tristes, banais. Numa terra de vegetação exuberante, haverá neles, singelamente, arbustos raquíticos, todos aparadinhos e muito direitinhos, formados e perfilados, como soldadinhos de chumbo de brinquedo do senhor Agache¹²⁴.

Esse texto, de 1929, ao criticar veementemente o uso de vegetação importada e o corte das árvores existentes, ao rejeitar o que o autor chamava de ‘imitação servil’, o uso da topiaria, ao fazer uma apologia das ‘coisas brasileiras’, aparece como um dos primeiros textos que, tratando particularmente de paisagismo, refletia ideais de busca por uma paisagem nacional que vinham se manifestando em artes plásticas, escultura e literatura desde os primeiros anos da década de 20.

A partir da publicação desse texto, a revista iria se engajar em uma ‘luta’ para sensibilizar o público do Rio de Janeiro para a paisagem exuberante que o circunda. Periodicamente apareceriam textos com essa temática, às vezes sob uma abordagem mais direta, outras vezes mais discretamente. No número seguinte ao da publicação das críticas a Agache, a revista publicaria o poema do mineiro Henrique de Rezende, do grupo da revista “Verde”, de Cataguazes:

BRASIL

Aquella palmeira vive espantada dentro do jardim.

-Róllas afflitas, aonde fostes?

-Aonde fostes, sabiás?

Não sabe como foi isso...

Mas, mesmo assim, manhan cedinho, estende as palmas verdes do copado, dia a dia mais confiante, p’ra receber a passurada nova, cada manhan.¹²⁵

Com o título “Brasil”, o poema transformava um flash pitoresco de uma palmeira de jardim, em uma representação da realidade nacional. A palmeira tornava-se assim um ícone da nação, um símbolo que representava o Brasil, identificado assim com uma espécie da flora nativa, o qual, apesar das dificuldades, amanhecia cada dia mais confiante, abrindo seus braços para o porvir.

O debate iria se precipitar quando da cobertura da visita de Le Corbusier ao Brasil, em novembro de 1929. Um texto a seu respeito relatava as impressões das palestras proferidas por Le Corbusier no Rio, por um jornalista da revista, que destacava, entre as afirmações feitas por Le Corbusier, as que reforçavam o teor da crítica aos jardins de modelo europeu na cidade.

Uma cidade vive em harmonia com o meio físico e reflete o caráter de sua população. É um organismo vivo, portanto livre, e será errôneo limitar-lhe o desenvolvimento em planos que não expressem as suas tendências, ou as limitem. A nossa natureza se desfarrará desses jardins exóticos, alinhados, disciplinados, que transportam para o calorão do Rio de Janeiro os parques macios das Tulherias os Versalhes.[...] No Brasil, o fenômeno arquitetural diferirá da Europa e dos Estados Unidos, e não se regerá portanto por uma mesma geometria. Basta pensar na influência formidável do clima, para sentir toda a diferenciação exigida¹²⁶.

No mesmo número, a revista publica uma entrevista com Eugênio Steinhof, da Escola de Artes Decorativas de Viena, então fixado no Rio Grande do Sul. Ali, o entrevistado preconizava o uso da flora nacional nos trabalhos de paisagismo, sob o argumento de que assim o brasileiro estaria expressando verdadeiramente o seu temperamento, como os hindus o faziam por meio de sua arquitetura característica.

A propósito dos nossos jardins atuais, acha-os detestáveis. É uma cópia servil e inadaptável. E explicou: o jardim deve estar em relação com a flora. A árvore européia é de contornos incertos e vai bem no seu ambiente. Aqui, a árvore é definitiva, o que espanta o estrangeiro. A palmeira é uma cristalização clara da lei da formação. Em compensação, não poderíamos ter aqui o carvalho, aliás uma árvore magnífica. O critério deverá ser a flora, aqui de uma superioridade extraordinária. O contrário é puro esnobismo. Seria querer que um povo habituado aos meio-tons compreendesse uma música de quarto de tons. O europeu julga sempre a arquitetura hindu sobrecarregada, mas os hindus nela expressam sinceramente o seu temperamento, sem nenhum excesso¹²⁷.

Os textos publicados pela revista “Movimento Brasileiro” são praticamente simultâneos aos primeiros jardins modernistas de Mina Klabin Warchavchik, determinando um momento de inflexão na história do paisagismo brasileiro. São praticamente simultâneos também ao movimento que emergiu dentro do

modernismo brasileiro, conhecido como Antropofagia. Após um período em que o movimento voltara-se aos procedimentos técnicos das artes primitivas (negra e índia, no caso do Brasil), instalando uma nova linguagem que se pretendia forte, renovadora, de caráter marcadamente nacional, imbuída de um viço de contemporaneidade que manteria por várias décadas a atualidade da sua discussão, o Modernismo ganhava agora no Brasil uma face particular, na medida em que as propostas de renovação da linguagem artística e valorização de culturas tidas como primitivas vinham de encontro a uma ânsia de estabelecer uma linguagem particular de arte capaz de ser entendida como brasileira.

O movimento antropofágico adentra então num período em que as referências europeias não seriam mais reproduzidas, mas sim processadas — digeridas — pelos artistas brasileiros, e unidas, mescladas com outras referências nacionais (a paisagem, a planta nativa, as cores, o folclore etc.) para gerar algo totalmente novo, mais do que apenas uma transposição. Foi nesse estado de espírito, que o paisagismo moderno viria a se colocar também como uma das frentes de busca da identidade nacional, por meio da valorização do primitivo em nossa cultura. A vegetação selecionada como fragmento da paisagem, como aquela do sertão, passaria a ser utilizada nesses jardins como expressão do primitivo e do bárbaro em nós.¹²⁸

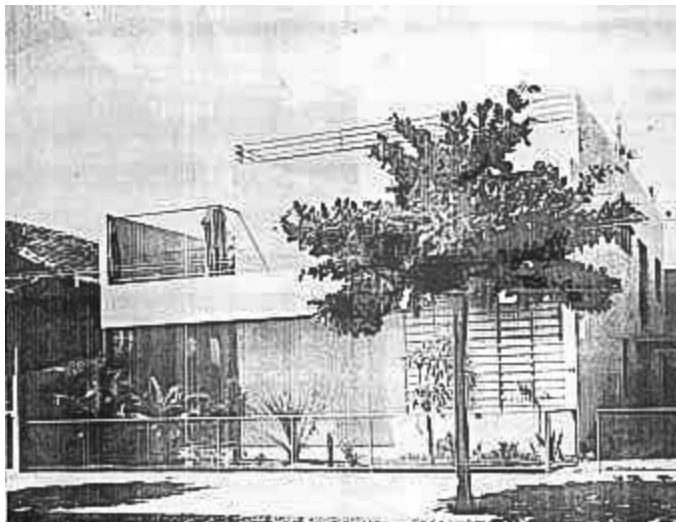
1.9 O paisagismo brasileiro de Roberto Burle Marx Poucos anos depois, essas primeiras reflexões principiariam a frutificar no trabalho de Roberto Burle Marx. Sabe-se que, assim como tantos modernistas brasileiros, Burle Marx encantou-se primeiramente com a flora brasileira pela perspectiva europeia.

Em Berlim, em 1928, surpreendeu-se com a presença de plantas brasileiras nas estufas do Jardim Botânico de Dahlem, muitas das quais completamente inéditas a ele [...]. Dessa experiência talvez tenha guardado impressões particulares sobre os cactos. Mas o fato é que lhe pareceu oportuno especificar esses vegetais num dos mais polêmicos projetos públicos que realizou no Recife, em 1935: o Cactário da Madalena (posteriormente rebatizado como praça Euclides da Cunha)¹²⁹.

De volta ao Brasil, e dedicando-se ao paisagismo, Roberto preocupou-se em trazer essa experiência a público, em apresentar ao Brasil a variedade e beleza de sua própria flora. O esforço de valorização da flora brasileira iria se associar ao desafio de habilitar uma percepção positiva da natureza brasileira na elaboração de uma cultura de matriz nacional; objetivo que já vinha sendo

perseguido pelos artistas modernistas e pela intelectualidade brasileira desde os anos 20.

Figura 31: Casa Schwartz, jardins de Roberto Burle Marx, 1931



Fonte: Ferraz, Geraldo (1965) Em seu primeiro trabalho como paisagista, no jardim para a casa Schwartz, no Rio de Janeiro, em 1931, projeto do escritório conjunto de Warchavchik e Lúcio Costa, já revelava uma incipiente preocupação com o uso da planta tropical, que compunha praticamente a totalidade do material vegetal empregado. Esse jardim, ainda que tímido se comparado com a exuberância de cores e formas pelas quais o seu trabalho ficaria conhecido, prefigura um vocabulário paisagístico personalizado, que elevaria a experiência paisagística a um patamar moderno. As soluções formais utilizadas já se encontravam a serviço desse direcionamento do olhar para conjuntos vegetais nativos, manipulando luz, sombra, escala, volumes e vazios para valorizar as espécies utilizadas.

Figura 32: Casa Schwartz, jardins de Roberto Burle Marx, 1931



Fonte: Ferraz, Geraldo (1965) O projeto resumia-se a um pequeno jardim defronte à fachada, e a alguns canteiros no terraço sobre a cobertura. É provável a hipótese de uma intermediação ali da experiência de Mina por meio de Warchavchik, principalmente no que se refere à seleção vegetal, mas o fato é que a esse projeto se seguiriam os jardins regionalistas que Burle Marx projetaria para o Recife (1935), como o Cactário da Madalena (futura praça Euclides da Cunha) e o jardim do Largo da Casa-Forte, com farta

vegetação amazônica, ambos por solicitação de Luiz Nunes, quando dirigia a Diretoria de Arquitetura e Construções nessa Recife tão influenciada pelo ânimo renovador do regional-modernismo.¹³⁰

Figura 33: Cactário da Madalena (Praça Euclides da Cunha), Roberto Burle Marx, 1935



Fonte: Dourado, Guilherme (2000) Tratavam-se de jardins emblemáticos pela maneira como se apropriavam da vegetação brasileira. No Cactário, Roberto trazia a vegetação típica do sertão nordestino, até então identificado como selvagem, primitivo, involuído, e a inseria no cenário urbano e litorâneo, esfera da civilização. Nesse processo, requalificava ao mesmo tempo a vegetação da caatinga e o próprio sertão, que, uma vez domesticado, ganhava o *status* de visível, compreensível e apreciável pelo cidadão. Mais do que dar ao elemento sertanejo o “salvo conduto” para circular no cenário da civilização, Burle Marx elevava esse elemento à mesma condição daquele, já que não fazia uma simples transposição de significados — não fazia simplesmente uma inserção estanque do selvagem dentro do espaço desenvolvido —, mas apresentava a vegetação da caatinga como algo belo, atrativo, como uma outra face, ainda não contemplada, do mesmo elemento: o trópico brasileiro e o Nordeste tropical. Realmente, em tudo transparecia uma noção de pertencimento daqueles elementos, sobretudo quando se considerava o vínculo do desenho de Burle Marx, em 35, com um traçado clássico de jardins, contrariamente a seus projetos posteriores.

Figura 34: Cactário da Madalena (Praça Euclides da Cunha), Roberto Burle Marx, 1935



Fonte: Dourado, Guilherme (2000) As soluções compositivas que o paisagista lançava para os novos jardins derivavam de um mesmo conjunto de estratégias, embora os resultados fossem completamente distintos em todos os casos. Tratava-se de configurar espaços centrípetos, ou seja, definidos a partir de uma hierarquia de elementos de interesse, que progressivamente conduzissem a atenção dos observadores da periferia ao centro dos ambientes. Manipulando contrastes acentuados de luz e sombra e de escalas das massas vegetais, Burle Marx dispunha aléias de árvores no perímetro, criando zonas sombreadas para descanso e permanência, e iluminava as áreas centrais para ressaltar conjuntos vegetais com herbáceas e arbustivas¹³¹.

Figura 35: Cactário da Madalena (Praça Euclides da Cunha), Roberto Burle Marx, 1935



Fonte: Dourado, Guilherme (2000) Expediente já visível no projeto da Praça Euclides da Cunha, como uma experiência para outros jardins que viriam a seguir: Ao que tudo indica, testou primeiro esse partido na polêmica praça Euclides da Cunha, envolvendo os espaços com linhas de árvores típicas do Nordeste, como umbuzeiros, joazeiros, paus d'arco, e destacando como que uma ilha conformada por gêneros brasileiros de cactáceas e por espécies de euforbiáceas e bromeliáceas, afora a pontuação de uma escultura de um sertanejo, de Celso Antônio, que não chegou a ser realizada¹³².

Espécie de antecipação de outras dimensões presentes em sua obra, como a atenção dada aos dados ambientais na seleção botânica. O fato é que, na concepção burle Marxiana, o jardim moderno comportava vários objetivos, estando entre eles a arte, a higiene — pulmão da cidade, instrumento de modificação das condições mesológicas de um local — e a educação — objetivando trazer para o habitante da cidade um pouco do amor pela natureza, fornecendo-lhe os meios para distinguir sua própria flora da exótica¹³³. Em textos posteriores, Roberto Burle Marx lembraria de uma certa ‘missão social’ do paisagista na educação do olhar do povo para as belezas da flora de seu próprio país, mas desde pelo menos 1935, ao escrever para o “Boletim de Engenharia do Recife” um artigo sobre os jardins por ele lá construídos, Burle Marx argumentava que “para o estrangeiro, o jardim é uma

demonstração de riqueza da flora de um país, e da capacidade de seu povo em bem aproveitá-la”¹³⁴.

Com essa frase, Burle Marx introduzia algo que pode ser compreendido como uma das características do movimento modernista no Brasil, no qual a obra do artista se inseria. Ao mesmo tempo em que há uma preocupação com a valorização da flora e da paisagem nacionais, e também uma busca por um vocabulário artístico que possa expressar as peculiaridades da cultura brasileira, há essa preocupação com um critério universal, e como tal válido para outras nações, dessa nova arte produzida, na sua diferença face ao exclusivismo europeu, afirmando o seu conteúdo de inovação no debate paisagístico contemporâneo.

Pode-se dizer que esses primeiros jardins de Burle Marx, juntamente aos jardins pioneiros de Mina Klabin Warchavchik, inauguram uma nova tradição em paisagismo no Brasil que, ao se filiar ao debate nacionalista modernizante colocam em destaque outras preocupações a que esse jardim deveria responder, criando, assim, um jardim com um caráter inteiramente diferente do jardim eclético. Mas, como já vimos anteriormente neste capítulo, a introdução desse novo modelo não se deu sob a forma de uma ruptura com o período anterior. O jardim eclético permaneceu — e prevaleceu — pelo menos até a década de 40 do século XX, enquanto o jardim moderno ensaiava suas primeiras manifestações.

1.10 Mina Klabin Warchavchik e os caminhos do paisagismo No decorrer deste primeiro capítulo, pudemos perpassar certas instâncias do desenvolvimento do paisagismo no Brasil durante as primeiras décadas do século XX que configuram um cenário dentro do qual trabalhavam os paisagistas daquele período. É nesse cenário que inserimos nossa personagem, Mina Klabin Warchavchik, paisagista e mulher da sociedade, descendente de uma burguesia industrial em formação e casada com um destacado arquiteto moderno, íntima dos círculos artísticos paulistas, culta e viajada.

Quando inicia a sua atividade paisagística, Mina depara-se com um campo de trabalho pouco delineado, marcado pelo diletantismo, no qual os poucos ‘profissionais’ atuantes haviam apenas recebido formação em áreas correlatas, como a arquitetura, o desenho e a horticultura. Essa situação se gerava,

primeiramente, pela inexistência de cursos de paisagismo que, abordando a questão técnica do plantio e do cultivo das plantas ornamentais, enfrentassem também a questão do projeto, do manejo do espaço como matéria prima do trabalho do paisagista. Em segundo lugar, essa situação se mantinha pelo desconhecimento público do que seriam as atribuições do paisagista, em um país no qual o jardim derivava fundamentalmente de uma tradição utilitária, da horta e do pomar no qual a dona de casa e seus eventuais serviçais cultivavam as ervas, flores e outras plantas necessárias para o consumo doméstico.

Além do baixo grau de profissionalização da disciplina, e talvez até por causa dele, o debate teórico sobre paisagismo era quase inexistente, limitando-se à transposição da discussão europeia sobre este ou aquele estilo histórico que, no Brasil, ganhava um caráter difuso, pouco claro, uma situação que levaria Theodoro Braga a descrever o estado da arte e da discussão artística no Brasil, por volta de 1927, como “este estado de papel-carbono em que teimamos em permanecer”¹³⁵.

Mina trabalha numa cidade que crescera, urbanizara-se e se industrializara significativamente nas três décadas anteriores. Durante esse período, a construção de diversos bairros-jardins e o estabelecimento do modelo da *villa* ajardinada como o tipo ideal de habitação, adotado pelas classes abastadas, transformava paulatinamente o jardim num objeto de desejo da população. Pudemos observar vários depoimentos que descrevem como a São Paulo da década de 20 era uma cidade ajardinada, onde mesmo a mais simples moradia tinha o seu canteiro de rosas à frente ou ao lado da casa.

No entanto, tratava-se de um vasto conjunto de jardins de caráter europeu, nos quais se dispunham decorativamente as plantas importadas, obedecendo ao traçado orgânico ou geométrico. Mina trabalhou em um universo que, não obstante a sua contribuição, ou a de outros paisagistas — como Roberto Burle Marx, que se iniciou na carreira imediatamente após o trabalho de Mina —, manteve essa compreensão do jardim como elemento complementar à casa e em conformidade com o ‘estilo’ desse século adentro.

Seu trabalho, entretanto, não se explica totalmente dentro desse universo, uma vez que reflete questões que estão emergindo no debate artístico nos círculos modernistas, questões que surgem no incipiente debate paisagístico que começa a se formar no Brasil, abrindo caminho para uma nova forma de

entender o paisagismo, que logo revelaria as suas maiores realizações na obra de Roberto Burle Marx.

Isto posto, tentemos compreender o trabalho de Mina como uma experiência de transição, de inflexão, de transformação de antigas posturas, uma ponte que conduz do eclético ao moderno. Enquanto tal, carregando consigo muito das tradições anteriores, ao mesmo tempo que sinalizando para um novo desenho do jardim no Brasil.

PATETTA, Luciano (1987), p. 13.

JELICOE, Geoffrey e Susan (2000), p. 249. “Em arquitetura, todos os países sofreram uma inundação de estilos: góticos ou gregos, egípcios ou índios, ou renascentistas italianos.” (tradução nossa).

LAURIE, Michael (1983), p. 45.

LAURIE, Michael (1983), p. 45.

SANDEVILLE JR., Euler (1993), p. 1.

LAURIE, Michael (1983), p. 46.

MACEDO, Silvio (1999), p. 23.

JELICOE, Geoffrey e Susan (2000), p. 251.

LAURIE, Michael (1983), p. 50.

JELICOE, Geoffrey e Susan (2000), p. 233.

JELICOE, Geoffrey e Susan (2000), p. 233. “A natureza não estaria submetida ao serviço do homem, mas daqui por diante seria uma amiga e sócia igualitária, que podia ser fonte de interesse, estímulo e exaltação moral inesgotável; como objetivo prioritário do paisagismo se proclama agora a irregularidade, mais do que a regularidade.” (tradução nossa)

LAURIE, Michael (1983), p. 53.

SANDEVILLE JR., Euler (1993), p. 2.

MACEDO, Silvio (1999), p. 23.

JELICOE, Geoffrey e Susan (2000), p. 233. “Esta arte sobreviveu, floresceu e desenvolveu-se universalmente por duas razões evidentes: em um mundo infestado de gente, cria um espaço adicional imaginativo e nostálgico; e em uma era de produção em massa, assegura uma individualidade à arquitetura por meio da inspiração extraída da natureza de cada lugar.” (tradução nossa)

SEGAWA, Hugo (1999), p. 33-35.

Ver REIS FILHO, Nestor Goulart (1997), p. 27-37.

REIS FILHO, Nestor Goulart (1997), p. 81.

SEVERO, Ricardo (1916), p. 80.

Todo o material sobre a casa Taguá nos foi gentilmente cedido pela pesquisadora Joana Mello. Esse material constitui-se parte de sua pesquisa sobre Ricardo Severo.

DERENJI, Jussara (1987), p. 160.

DERENJI, Jussara (1987), p. 161.

Ver a este respeito MACEDO, Silvio (1999), p. 23.

LEMOS, Carlos (2002), p. 6.

MACEDO, Silvio (1999), p. 38.

DIERBERGER, Reynaldo (1929), n. p. Na transcrição de textos das primeiras décadas do século XX, buscando evitar possíveis erros ortográficos e simplificar a leitura, optamos pela utilização da grafia atualmente em vigor.

FREYRE, Gilberto (1977), p. 187.

FREYRE, Gilberto (1977), p. 201-202.

MARX, Murillo (1980), p. 58.

No universo urbano, destacavam-se, também, os jardins dos conventos: grandes propriedades, com seus pomares, hortas e plantações de flores e ervas medicinais ou de cheiro. Esses jardins não eram propriamente áreas de lazer, e suas plantas não compunham o jardim

segundo um sentido estético. MARX, Murillo (1980), p. 58-9.

FREYRE, Gilberto (1925).

“alguns jardins portugueses” (tradução nossa) FREYRE, Gilberto (1925).

MARX, Murillo (1980), p. 61.

REIS FILHO, Nestor Goulart (1970), p. 46.

MACEDO, Silvio (1999), p. 31.

WOLFF, Silvia (2001), p. 158.

Para maiores detalhes acerca da organização espacial dos jardins ecléticos, ver MACEDO, Silvio (1999), p. 35-7.

Ver a este respeito WOLFF, Silvia (2001).

WOLFF, Silvia (2001), p. 134.

Ver a este respeito REIS FILHO, (1970); WOLFF, Silvia (2001), 5º capítulo.

Ver a este respeito KAWAI, Célia (2000); REALE, Ebe (1982).

ANDRADE, Carlos (1988), capítulo 5.

Os jardins... (1924), p. 14.

DIERBERGER, Reynaldo (1929), n. p.

DIERBERGER, Reynaldo (1929), n. p.

Os jardins... (1924), p. 14.

JARDINS MODERNOS (1924b), n. p.

NEVES, Christiano das (1930), p. 180-1.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 20.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 21.

DIERBERGER, Reynaldo (1929), n. p.

Podemos citar como exemplos artigos encontrados nas revistas: *Ilustração Brasileira*, n. 109, set 1929; *A construção em São Paulo*, n. 5, abr. 1924; *A construção em São Paulo*, n. 9, nov. 1924; *A construção em São Paulo*, n. 16, ago. 1925. A maioria desses artigos será explorada ao longo deste subcapítulo.

DIERBERGER, Reynaldo (1929), n. p.

Architectura... (1925), n. p.

Architectura... (1925), n. p.

DIERBERGER, Reynaldo (1929), n. p.

Essa empresa fornecia as plantas e mudas para os jardins projetados por Mina Klabin Warchavchik (fontes: anotações constantes no acervo de fotografias do escritório de arquitetura de Gregori Warchavchik, abrigado na biblioteca da FAU-USP; depoimento dos filhos do casal Warchavchik, Marius Ilia e Anna Sônia; e Ferraz, Geraldo (1965), p. 207).

MACEDO, Silvio (1999), p. 39.

DIERBERGER e Cia (1928).

LANA, Ricardo (1998), p. 91.

Ver a este respeito “Belo Horizonte: circuito da Memória”, Belo Horizonte: Prefeitura Municipal, 1997; SALGUEIRO, H. A., “O Ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930”. In: FABRIS, A. (org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1987. p. 116-7.

<http://www.fazendacitra.com.br/cronica.htm> (Página do site da Fazenda Citra, em Limeira/ SP, de propriedade da Dierberger & Cia, hoje dividida entre as empresas Dierberger Agrícola Ltda; Dierberger Agro-Comercial Ltda; e Dierberger Arquitetura Paisagística Ltda; que descreve o histórico da empresa familiar fundada por João Dierberger, desde sua chegada ao Brasil, até os dias de hoje).

LANA, Ricardo (1998), p. 91.

MACEDO, Silvio S. (1999), p. 40.

Jardins Modernos (1924a), n. p.

MACEDO, Silvio S. (1999), p. 40-1.

LEMOS, Carlos (2002), p. 5.

MACEDO, Silvio (1999), p. 23.

DIERBERGER, Reynaldo (1929), n. p.

Jardins Modernos (1924b), n. p.

DIERBERGER, Reynaldo (1929), n. p.

SGARAVATTI, T. (1938), p. 30-4.

DIERBERGER, Reynaldo (1929), n. p.

BURLE MARX, Roberto (1994).

MACEDO, Silvio (1999), p. 40.

Como, por exemplo, a casa da av. Rebouças (fontes: anotações constantes no acervo de fotografias do escritório de arquitetura de Gregori Warchavchik, abrigado na biblioteca da FAU-USP; depoimento dos filhos do casal Warchavchik, Marius Ilia e Anna Sônia; FERRAZ, Geraldo (1965), p. 207).

Jardins Públicos (1939), p. 29.

Dar um jardim... (1938a), p. 5.

ZIMBER, Germano (1946), p. 5.

Ver a este respeito LEMOS, Carlos (1989), capítulo específico sobre a difusão do neocolonial na virada de 30 para 40.

ZIMBER, Germano (1946), p. 20.

ZIMBER, Germano (1946), p. 18.

ZIMBER, Germano (1946), p. 32.

ZIMBER, Germano (1946), p. 30.

Os nossos... (1929), p. 12.

REZENDE, Henrique (1929), p. 24.

"Le Corbusier" (1929), p. 3.

STEINHOF, Eugênio (1929), p. 5-6.

Cabe aqui mencionar a reivindicação regionalista dos valores locais e de uma paisagem nacional, que era também presente no debate desse período. Ver a este respeito LIRA, José (1997), cap. IV, parte 4.

DOURADO, Guilherme (2000), p. 41.

Ver a este respeito LIRA, José (1997).

DOURADO, Guilherme (2000), p. 202.

DOURADO, Guilherme (2000), p. 203.

BURLE MARX, Roberto (1935), p. 25.

BURLE MARX, Roberto (1935), p. 25.

BRAGA, Theodoro (1927), p. 13.

Capítulo 2

“UMA MULHER ENTRE SÃO PAULO E A EUROPA”

No momento em que se postula uma crítica a uma insistente leitura da obra paisagística de Mina Klabin Warchavchik como manifestação subsidiária, episódica, ocasional ou menor do paisagismo, há alguns objetivos em vista: especificar as articulações recíprocas e sugerir outras instâncias de colaboração de Mina na obra arquitetônica de Warchavchik, para além inclusive da realização dos jardins de algumas suas residências; salientar o elemento de convicção, isto é, de ativismo artístico, na realização dos jardins das casas modernistas; e buscar compreender como os diversos momentos da vida e da obra de Mina, o seu ambiente e o momento histórico em que estava mergulhada definiram uma trajetória peculiar.

2.1 Capital familiar e infância europeia

A biografia de Mina Klabin Warchavchik (nascida em 03/10/1896, falecida em 13/02/1969) está por ser escrita. O que se sabe de sua vida é retirado dos poucos depoimentos pessoais¹³⁶, ou das esporádicas repercussões de sua atuação como esposa do arquiteto russo Gregori Warchavchik, idealizadora dos jardins de algumas de suas residências mais notáveis em São Paulo, ou animadora dos círculos de arte moderna na década de 1930. A dificuldade de reconstruir boa parte de sua vida e obra decorre do fato de tratar-se de uma personagem discreta, figura de bastidores, ainda que das poucas mulheres dignas de atenção por parte dos cronistas e historiadores do modernismo e da arquitetura moderna em São Paulo. Uma mulher, por certo, que, sem romper com a posição tradicional de esposa do arquiteto, e a despeito de sua ampla formação artística e franca movimentação nos meios culturais de seu tempo, jamais abraçaria essas atividades por um prisma profissional.

Sabe-se que era filha de imigrantes judeus da Lituânia; que seu pai, Maurício Freeman Klabin, aportou em Santos em 1887, onde alcançaria, sete anos depois, certa estabilidade financeira, empregado em uma tipografia; ocasião em que mandaria vir da Europa sua família: os irmãos Luiz, Salomão, Hessel e o primo Miguel Lafer, com os quais mais tarde se associaria para constituir uma das primeiras fábricas de papel do Brasil, a Fabricadora de

Papel Klabin. Além da família, ele traz da Europa a inglesa Bertha Osband, também judia, moça que seus pais haviam escolhido como sua noiva. Com ela se casaria em 1º de outubro de 1895, e teria quatro filhos: Mina, Jenny, Luiza e Emanuel, o Maneco.

Os anos entre 1890 e 1930 representam, para o Brasil, um momento significativo de modernização. O caminho das mudanças adentrava no século XX promovendo transformações cada vez mais profundas na política e na sociedade brasileiras¹³⁷. A imigração estrangeira constituiu uma massa assalariada bastante significativa; inclusive nas cidades, com as oportunidades abertas ao comércio, às profissões liberais, às oficinas e ao artesanato. Em 1920, a população de São Paulo atingiria 580.000 habitantes. A expansão comercial, a industrialização, a imigração e a formação de classes sociais tipicamente urbanas estão na origem da grande urbanização observada naquele momento¹³⁸. São Paulo conheceria um crescimento vertiginoso durante o período¹³⁹, tornando-se importante ponto de concentração de riquezas.

A capital paulista era também o grande centro distribuidor dos produtos importados, o elo entre a produção cafeeira e o porto de Santos, e nela se encontravam as sedes dos maiores bancos e os principais empregos burocráticos¹⁴⁰.

Mas o fenômeno da imigração foi também expressivo do ponto de vista do desenvolvimento da indústria no Brasil pelo papel que desempenharia na formação da burguesia brasileira na primeira República¹⁴¹, particularmente na região do café¹⁴². O próprio núcleo da burguesia industrial paulista seria profundamente marcado pela imigração do final do século XIX. Ainda que a biografia desses “burgueses imigrantes”, na expressão de Warren Dean, certamente os distinguisse da massa de trabalhadores imigrantes, seja por sua origem de classe média, fundamentalmente urbana, seja pelo acúmulo prévio de algum capital e formação técnica ou comercial em seus países de origem¹⁴³. Muitos dos quais inclusive, como Matarazzo, os irmãos Jafet, Crespi, Diederichsen, começando no Brasil pelo grande comércio e o setor de importações. “Alguns partiram quase do nada, beneficiando-se das oportunidades abertas pelo capitalismo em formação”¹⁴⁴. Esse parece ter sido o caso de Maurício F. Klabin.

O patriarca da família Klabin prosperou como industrial ainda durante a primeira República. A despeito da clara predileção do governo do país em subsidiar e estimular a atividade agrícola cafeeira, Maurício participou dessa

primeira onda de industrialização que aconteceu principalmente no estado de São Paulo, beneficiando-se justamente da riqueza promovida pelo comércio do café. Warren Dean mostrou como a renda da exportação permitia ao estado isentar outros setores, como a indústria, de impostos que poderiam limitar seu crescimento: A taxa estadual em São Paulo era ainda mais favorável. A constituição de 1891 assegurava aos estados o direito de tributar as exportações. Todos os estados o fizeram, mas São Paulo teve a ventura de poder lançar mão do vasto comércio de café; foi-lhe possível extrair dele quase toda a sua renda. Com efeito, de 1893 a 1904 não houve outro imposto estadual¹⁴⁵.

Esse entrelaçamento entre a riqueza do café e o início da industrialização brasileira, especialmente concentrada em São Paulo, dá-se ainda, evidentemente, por outros fatores além da isenção dos impostos. Desde o início, a produção de café servira à acumulação de capital e ao final do século XIX, “as necessidades historicamente determinadas pelo próprio desenvolvimento do capitalismo no Brasil e pela sua inserção na economia mundial capitalista em formação”¹⁴⁶ conduziram ao rompimento com as formas produtivas características da economia colonial, com o desenvolvimento de novos negócios e investimentos de capital e trabalho, as estradas de ferro, as novas infraestruturas urbanas, os bancos, o grande comércio de exportações e importações. Mais ainda, a exportação do café gerara recursos suficientes para o financiamento da indústria em formação e a importação de maquinário¹⁴⁷.

Mina é a primeira criança da família nascida no Brasil, em 03 de outubro de 1896. Passou os primeiros anos da infância em São Paulo, onde assistiu ao nascimento de seus outros três irmãos e à ascensão do pai como industrial bem sucedido. Nos primeiros anos do século XX, Maurício já estava interessado pela produção de papel no Brasil. Intencionando montar aqui uma fábrica, planejava uma viagem de negócios à Europa, durante a qual, em 1908, a família reside em Londres por um ou dois meses em casa de parentes de Bertha, indo em seguida à Alemanha. Ali as meninas seriam matriculadas na *Victoria Luiza Schule* e também no conservatório *Hertz*, tendo a oportunidade de estudar alemão, ginástica e música¹⁴⁸. Por meio de correspondências familiares¹⁴⁹, sabemos que os Klabin estiveram, naquele ano de 1908, nas cidades de Berlim, em junho; Pas-de-Calais, em agosto; Bad Harzburg,

também na Alemanha, em setembro; tendo se fixado em Genebra, a partir de outubro. Ali, as meninas foram matriculadas na École Secondaire et Supérieure de Jeunes Filles, onde estudaram até outubro de 1911. Sobre o período, Mina recorda-se¹⁵⁰ da estadia em Behr Plage, onde a família morava numa pensão, um pouco afastada da praia, com um quintal todo de areia, em que se divertia inventando pequenos jardins, com seus caminhos, e plantando as mudas que ia catar nos campos adjacentes.

O pai alugou para a esposa e os filhos um apartamento e voltou ao Brasil. Durante aqueles três anos, a família viveu na Europa, com Maurício fazendo frequentes viagens entre um país e outro, ocasiões em que — conta Mina em suas memórias, transcritas por sua filha Sônia¹⁵¹ — viajavam bastante. Sabemos que estiveram, pelo menos, em Bad Harzburg em setembro de 1909; visitando São Paulo em fevereiro de 1910; e continuaram em Genebra até a volta definitiva ao Brasil, no final de 1911, ano em que Mina completara 15 anos. Antes de voltarem ao Brasil, contrataram uma governanta suíça, que ficaria incumbida de cuidar da educação das garotas.

Esse relato de uma infância passada na Europa, representativa de uma educação tipicamente burguesa, é confirmado pelo “Correio Paulistano” em 08 de janeiro de 1956, quando da publicação de uma homenagem à irmã de Mina, Jenny Klabin Segall: Idealista, Maurício Klabin defendia todas as idéias liberais, e mesmo as avançadas. Era natural, pois, que proporcionasse às filhas uma educação perfeita. E de repente estavam diante de nós, esfuziantes de vida e graça, três figurinhas femininas vestidas de cassa branca e com enormes laçarotes nos cabelos: Jenny, Mina e Luísa.

O acanhado meio estudantil de então não proporcionaria a seus filhos o que papai Maurício almejava para eles, e assim, com 5 anos, Jenny e os demais irmãos foram para a Alemanha, onde fizeram o curso primário, passando depois para a Suíça, onde estudaram particularmente com ótimos professores. Acompanhou-os no seu regresso à pátria uma bela, gentil e competentíssima professora suíça que lhes foi de grande valia. Revelando-se logo o grande pendor artístico das meninas, estudaram piano com o Maestro Chiaffarelli – que era adorado pelas suas alunas. Por essa ocasião, Jenny e Mina foram alunas de Lasar Segall¹⁵².

Formação humanística e cosmopolita, que incluía além do domínio de várias línguas uma passagem obrigatória pela arte, principalmente pela pintura e pela música com a qual conviveria intensamente nos museus, galerias, teatros e salas de concerto frequentados pelos Klabin em seus tours europeus, além de uma inclinação para o aprendizado autodidata, ao menos no que concerne ao

paisagismo. Ao que parece, vem também dos ambientes requintados da sociabilidade moderna, o despertar de um interesse pelas plantas tropicais e pela composição paisagística. No depoimento transcrito por sua filha em 1974, Mina lembra-se de que, com quase 13 anos, foi a um espetáculo de ópera em Frankfurt, o Tannhauser, quando apaixonou-se de vez pelo canto. No dia seguinte, foram fazer compras naquela cidade e visitariam um jardim tropical, com suas palmeiras e plantas exóticas¹⁵³.

Talvez [Mina] tenha feito [cursos de arte na Europa]. Elas entendiam muito de arte, todas elas. O que ela deixou de cartões postais de museus, de obras de arte... Porque elas iam visitar o museu do Louvre, por exemplo, e compravam cartões postais¹⁵⁴.

Mesmo estando de volta ao Brasil, a família Klabin fazia visitas frequentes à Europa e a outras cidades brasileiras. Entre maio e junho de 1912, estiveram no Guarujá; em setembro, de volta a Heidelberg, Alemanha; em 1913 e 1914, visitaram Poços de Caldas; em 1915 e 1916, o Rio de Janeiro; no ano de 1920, visitaram várias cidades na França, Suíça e Inglaterra.

Entrementes, Maurício Klabin, aqui no Brasil, aumentava cada vez mais o capital familiar, vindo a tornar-se um dos maiores industriais daquele período, ao lado de Roberto Simonsen, dos Matarazzo e dos Jafet. A fabricadora de papel Klabin, controlada por Maurício e seus irmãos, era uma empresa que se organizara de acordo com o modelo administrativo corrente no início do século: a empresa familiar. Sendo esse o modelo adotado, era natural que os industriais se preocupassem em preparar os filhos para a sucessão na empresa¹⁵⁵. Warren Dean descreve esse processo: De mais a mais, o controle familiar não era, necessariamente, avesso ao empreendimento. Os fabricantes faziam, com frequência, esforços consideráveis a fim de preparar os filhos para herdarem o negócio. Matarazzo, Morganti, Moraes, os Klabin, os Jafet e outros insistiram em proporcionar treinamento técnico ou comercial aos filhos. As disputas no seio da família eram, às vezes, sintoma de que o mais competente, ou talvez o mais implacável dos herdeiros estava tomando conta do negócio¹⁵⁶.

Maurício era, no entanto, pai de três filhas, e seu único filho homem, Emanuel, o Maneco, não revelava aptidão ou gosto pelos negócios. Antevendo, talvez, as disputas pelo controle da empresa, e pressentindo a inevitável exclusão a que suas filhas seriam vítimas, é provável que Maurício tenha planejado uma outra forma de preservar o capital familiar. No início da década de 20, Maurício — e não só ele — fez grandes investimentos imobiliários em São Paulo.

[entre 1920 e 1930] alguns dentre os maiores industriais desviaram da indústria parte de seus lucros. Vultosos investimentos foram feitos pelos Jafet, Klabin, Cícero Prado e Pereira Ignácio em novos loteamentos em São Paulo¹⁵⁷.

2.2 Casamento e empreendimento imobiliário

As viagens de Mina à Europa prosseguiram ao longo de quase toda a década de 20. Entre 1920 e 1921, esteve em Paris, Savoia, Lugano, e também na Suíça e Inglaterra, em Nice, Charlottenburg, Florença, Viena e Pas-de-Calais. Em 1922, ano em que se inaugura o movimento modernista no Brasil com a Semana de Arte Moderna, Mina continuava na Europa, entre Viena, Bad Elster e Charlottenburg.

Em 12 de setembro de 1923 morre Maurício Klabin, em Heidelberg, Alemanha. A família volta ao Brasil trazendo o corpo do pai, mas já em 1924 as viagens recomeçam, continuando até 1926, período que Mina passa principalmente na Alemanha.

Após o casamento, em 04 de janeiro de 1927, com Gregori Warchavchik¹⁵⁸, arquiteto russo, também de origem judaica, formado na Itália, e chegado ao Brasil em 1923¹⁵⁹, Mina estabelece-se em São Paulo. Já em 1928 eles se mudam para o número 31¹⁶⁰ da Rua Santa Cruz, na casa que Gregori, autor do antológico artigo “Acerca da arquitetura moderna”, de 1925, viria a construir para residência do casal.

O casamento com um artista de formação modernista permitiu que Mina continuasse ligada aos círculos artísticos da cidade de São Paulo de então, um vínculo que já vinha se formando tanto pelo gosto artístico lapidado na Europa, que permitia que Mina apreciasse as manifestações artísticas de vanguarda que surgiam na cidade, principalmente em seguida à Semana de Arte Moderna de 22, quanto pelo casamento de sua irmã Jenny com o pintor Lasar Segall, em 02 de junho de 1925. Gregori já havia, então, publicado o seu famoso artigo, e concedido, no ano seguinte, uma entrevista à revista “Terra Roxa e Outras Terras”, marco de uma maior aproximação entre o arquiteto e os modernistas. A “adoção” do arquiteto pelos artistas remanescentes da Semana de Arte Moderna, de um lado vinha preencher uma lacuna que existia na arquitetura relativamente às artes plásticas ou à literatura¹⁶¹, e de outro, de certa forma, estender também para o plano do discurso arquitetônico algo dos compromissos nacionalistas defendidos pelos modernistas, em suas diversas vertentes.

A combinação positiva entre tradição e modernidade e a busca de uma arte brasileira de dimensão universalizante eram constantes desse discurso. Ainda que muito não se possa efetivamente verificar desse caráter nacionalista nas obras posteriormente construídas pelo arquiteto, sua importância enquanto introdutor do International Style no Brasil, e como promotor de uma discussão sobre os termos de um modernismo arquitetônico brasileiro não pode ser negada. “Não obstante a prática limitada, Warchavchik teve o importante papel de agitador cultural ao mobilizar a opinião pública com suas realizações, e promover uma causa — a arquitetura moderna racionalista”¹⁶².

Uma instância decisiva de parceria entre Mina e seu marido, Gregori, materializava-se, obviamente, no próprio patrimônio conjugal, nada irrelevante para os termos época. Com o falecimento de Maurício Klabin em 1923, seus quatro filhos herdariam um considerável patrimônio em terrenos e ações na empresa por ele fundada — a Fabricadora de Papel e Celulose Klabin, a maior empresa do ramo no país naquele momento. Além de Mina, a segunda de suas filhas, Jenny, casara-se, em 1925, com um artista modernista: Lasar Segall. A fortuna dos Klabin também patrocinara a arte de Lasar. Em correspondência das décadas de 20 e 30 entre Jenny e sua mãe, Bertha Osband Klabin, a filha solicita periodicamente somas em dinheiro para ajudar a pagar as despesas do casal¹⁶³. A disponibilidade dessas fontes de recursos não pode ser desconsiderada quando se pretende examinar o papel de Mina em sua relação com o marido e arquiteto Gregori Warchavchik.

I: [Mina] Era uma dona de casa perfeita, e uma companheira do meu pai que, realmente, sem ela o meu pai não teria...

S: Não, não... teria sido um arquiteto medíocre, realmente.

T: Vocês falam no sentido desses contatos sociais que ela fazia?

S: Contatos sociais e de dar uma segurança para ele, para ele conseguir arriscar.

*I: Segurança econômica, também, porque ele não tinha nada, ele era um imigrante.*¹⁶⁴

Gregori, imigrante russo, não tinha posses quando chegou ao Brasil, além de ter perdido praticamente todo o contato com sua família, que permaneceu no país de origem. O dinheiro que possibilitava a construção de tantas casas, a promoção de tantas festas e todo o conforto de que dispunha a família vinha, primeiramente, dos dividendos da parcela que a família ainda detinha da Fabricadora de Papel e Celulose Klabin, depois da morte de seu pai, Maurício:

S: Eles chegaram a receber dinheiro da fábrica?

I: Receberam! Anos e anos. Alguma coisa, era. Meu pai construiu uma casa com o dinheiro. Como é que eles construíram a casa lá? O prédio da Barão de Limeira, essas coisas...

S: É, arquitetura não dava isso.

*I: Isso tudo eles construíram na base dos dividendos da fabricadora... não tem a menor dúvida. Eles não tinham renda nenhuma! Quer dizer, eles recebiam os dividendos da fabricadora, e a fabricadora era a maior fábrica de papel naquela época, fazia confete...*¹⁶⁵

O ramo da família descendente de Maurício recebia, portanto, dividendos das Indústrias Klabin, mas vinha perdendo terreno na direção da empresa desde a década de 20 com a morte do patriarca, e a inexistência de um herdeiro do sexo masculino que se dispusesse a sucedê-lo. Segundo os filhos de Mina Klabin Warchavchik, um dos tios do industrial, trazido por ele da Europa para trabalhar na fabricadora, aproximando-se de Getúlio Vargas ainda no Rio Grande do Sul e, ao longo da década de 30, iria beneficiar-se do prestígio adquirido junto ao novo Presidente para ascender economicamente no ramo industrial e conquistar hegemonia no interior do próprio conglomerado dos Klabin. Na partilha do capital familiar, aos descendentes diretos de Maurício Klabin doravante restaria apenas uma quarta parte da fábrica original.

É nesse momento, justamente, que se ganha importância o capital que Maurício acumulara, ainda na década de 20, sob a forma de terrenos na cidade de São Paulo, do qual a vasta quantidade de terras localizadas no bairro da Vila Mariana e arredores, de posse dos filhos de D. Bertha Klabin, é o melhor testemunho. Esses terrenos, embora constituíssem parte importante dos bens da família de Maurício, estavam até então improdutivos, demandando impostos e manutenção. Após o casamento, Gregori e Mina iniciam a construção de casas de aluguel nesses lotes, transformando uma propriedade passiva em fonte de renda familiar em um momento de franca expansão ao sul do subúrbio paulistano.

J: Quer dizer que na época que Warchavchik conhece Dona Mina, a família já não estava mais ligada ao papel?

I: Só naquela fábrica pequena.

S: Ligada, só no sentido de não receber dividendos!

I: Porque os sócios majoritários, evidentemente, quando querem estrangular os sócios minoritários, não distribuem dividendos. Eles realmente dependiam dos dividendos. Porque as terras não produziam nada. Só se pagava imposto.

S: É por isso que meus pais resolveram construir casas de aluguel!

I: Então eles entraram no ramo imobiliário, porque o terreno era de graça. O terreno era tão grande... você vê, na Santa Cruz... pegaram o terreno e cercaram.

J: Então o patrimônio de Dona Mina provinha do ramo imobiliário? Não era mais industrial?

S: Não.

I: O patrimônio era, mas não a renda...a renda ainda vinha do papel. Mas o patrimônio era. [...] então o trabalho do meu pai era esse: converter essas propriedades, essa enorme propriedade imobiliária improdutiva...

S: que também estavam começando a perder terreno, não estavam?

I: Estavam perdendo terreno para fazer capital.

S: Conforme foi ficando mais interessante... porque antes era tão longe de São Paulo, aqueles terrenos não valiam nada!¹⁶⁶

Os dividendos fabris e o capital fundiário herdado por Mina Klabin financiavam a construção das primeiras casas modernistas de Gregori Warchavchik. Interdependência econômica que apenas dramatizava, no interior do vínculo conjugal, o patrocínio privado do próprio movimento modernista por parte da burguesia endinheirada e cultivada de São Paulo.

2.3 Primeiros combates modernistas

De uma maneira geral, o movimento modernista, com sua pauta de renovação da linguagem artística e abolição dos academicismos no Brasil representou um momento crucial de aglutinação entre manifestações até então isoladas ou excepcionais.

Conforme a periodização estabelecida por Mário de Andrade¹⁶⁷, o movimento modernista no Brasil iniciou-se pelo que ele chamou de “período heroico”, os anos entre a primeira exposição de Anita Malfatti (1917) e a Semana de Arte Moderna (1922), que foram vividos por esses modernistas de primeira hora dentro de um estado de exaltação e deslumbramento por tudo aquilo que eles estavam vendo surgir, a emergência de uma “pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo”¹⁶⁸. Tratava-se, em linhas gerais, de um período marcado pela importação de uma cultura de vanguarda.

A Semana de Arte Moderna de 22 marcaria o início de uma nova fase do movimento¹⁶⁹. Tradicionalmente, ficou conhecida como a data inaugural do modernismo no Brasil, tanto pela coesão que se formara ali entre aquele grupo de artistas, intelectuais e alguns mecenas patrocinadores, quanto pela repercussão social de sua ação. “A Semana marca uma data, isso é inegável”¹⁷⁰. Para Mário de Andrade, os anos entre a Semana e a derrubada da Velha República, em 1930, representariam um “período destruidor” para o movimento modernista.

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É

muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor.¹⁷⁰

Esse esforço de destruição dos cânones artísticos vigentes corresponderia a uma tentativa de promoção das artes como expressão do novo país que emergia.

O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque das maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrando suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser deste tempo.¹⁷¹

Esses anos destrutivos do movimento modernista foram anos em que predominou o objetivo de renovação dos meios e de ruptura da linguagem tradicional. Esse processo, segundo João Luiz Lafetá, definiu o próprio projeto estético do modernismo brasileiro, como tentativa de superação da arte como imitação da natureza, e estabelecimento de novos paradigmas da obra de arte como um objeto artístico em si mesmo.

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada este termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e relativa autonomia¹⁷².

Sentido estético predominante na década de 1920, perfeitamente sintonizado com o movimento internacional das vanguardas contemporâneas, o modernismo brasileiro desde cedo se caracterizaria por uma dimensão ideológica particular: Inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional [...] não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade.¹⁷³

Reminiscente ao Romantismo, contaminado de nacionalismo, o internacionalismo de 22 não seria inteiramente imune aos regionalismos anteriores em nossa cultura.

Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta se subtileza crítica. É esquecer todo o movimento regionalista aberto justamente em São Paulo e imediatamente antes pela *Revista do Brasil*; é esquecer todo o movimento editorial de Monteiro Lobato; é esquecer a arquitetura e até o urbanismo (Dubugras) neo-colonial, nascidos em São Paulo. Desta ética estávamos impregnados¹⁷⁴.

Paradoxalmente, o movimento que adotou para si as interrogações acerca de um caráter nacional não deixou de ser, ao mesmo tempo, um movimento artístico fortemente influenciado pelo que se fazia no velho continente naquele mesmo período, principalmente nos seus primeiros anos. “O espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa”¹⁷⁵. Conduzido e patrocinado por membros e filhos da aristocracia cafeeira educados na Europa — como era o caso, por exemplo, de Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho — o movimento modernista incorporou decisivamente ao seu projeto de renovação da linguagem artística elementos da pauta das vanguardas europeias.

O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas européias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academicista, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional.¹⁷⁶

2.4 Primitivismo, cubismo e vegetação tropical

Dos movimentos de vanguarda europeus que influenciaram as artes plásticas no Brasil na primeira metade da década de 20, talvez o mais importante tenha sido o cubismo. Propondo uma nova compreensão do espaço pictórico que libertasse a pintura da mimese naturalista e que incorporasse elementos da sociedade moderna, como a velocidade e a simultaneidade de vistas na percepção do objeto, o cubismo buscava ‘desmascarar’ a linguagem tradicional, e para isso absorveu procedimentos técnicos advindos da arte de culturas primitivas, como a africana e a indígena.

A valorização da arte primitiva operada pelo cubismo liga-se, no Brasil, a uma valorização da própria cultura nacional, uma vez que aqui as culturas negra e índia eram presentes e atuantes, e tinham, de certa forma, um caráter mais local na medida em que eram colocadas como uma oposição à cultura branca europeizada. No Brasil, esse movimento dirige a discussão cultural rumo à modernidade e ao autoconhecimento. O movimento adentra então um período de coleta e anotação da paisagem, de observação daquilo que é folclórico e popular, das cores, dos tipos, da vegetação do país, em busca dos termos que ajudarão a compor um vocabulário artístico brasileiro. Esse período identifica-se com o período denominado Pau-Brasil, que marcou, por exemplo, a pintura de Tarsila do Amaral — uma expressão importante no modernismo como um todo — com um processo de exploração demarcatória

da paisagem brasileira, que ela reelabora em termos pictóricos, fundindo o estilo pós-cubista a elementos populares, num sentido de análise¹⁷⁷.

Os quadros de Tarsila desse período retratam paisagens reconstruídas a partir dos elementos coletados em viagens do grupo pelo interior do país, como, por exemplo, a viagem às Minas Gerais, em 1924. Nesses quadros, começa a surgir uma constante preocupação com o tema da paisagem brasileira, com suas plantas e seus contornos. A representação da flora nativa tem um sentido todo especial. Tomemos o quadro “Morro da favela”. Nele, o cacto, o mamoeiro, o guapuruvu, as bromeliáceas e os arbustos, bem como as casinhas da favela, são elementos retirados da observação direta, no interior do Brasil, e içados à posição de ícones de uma cultura nacional, objetos do processo de exploração e reelaboração da paisagem brasileira. Sua presença, seu desenho volumétrico e estilizado, as cores, as pessoas, as casas, a disposição jocosa dos elementos, a pequena casinha que cede ao vento, tudo são elementos que estão sendo utilizados como determinadores dessa cultura nacional “para exportação”. A vegetação, um ícone do nativo, cumpre aqui o papel de localizar geograficamente essa pequena e tranquila favela, e é tomado como elemento simbólico do primitivo, do selvagem, do nacional brasileiro.

Manuel Bandeira também trabalha também a vegetação como elemento característico e simbólico do nacional em seu poema de 1925, intitulado “O cacto”.

O CACTO

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária: Laocoonte estrangido pelas serpentes, Ugolino e os filhos esfaimados.

Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...

Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz. O cacto tombou atravessado na rua, Quebrou os beirais do casario fronteiro, Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças, Arrebentou cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e energia: — Era belo, áspero, intratável.

(Manuel Bandeira, Petrópolis, 1925) Ali, Bandeira desenha o seu cacto relacionando-o com obras da estatuária, com imagens do nordeste, terra natal do poeta, com a vegetação da caatinga; descreve a imagem euclidiana de um cacto enorme, retorcido, eloquente na sua força estática, dramático ao evocar figuras humanas em momentos de sofrimento extremo. Liga a fome durante a seca nordestina ao sofrimento de Ugolino¹⁷⁸, remete a imagem do sertão selvagem à de Laocoonte¹⁷⁹ com as serpentes, fundindo o local e o universal numa só imagem que evoca a dor e o sofrimento humanos. Comenta seu tamanho desmesurado a despeito da fertilidade da terra onde

encontrava-se plantado, como que a dizer que o sofrimento humano pode ser maior do que se imagina mesmo que se saiba que esse é um mundo de privações¹⁸⁰.

Uma espécie de cacto “fora do lugar”, transportado de sua realidade para assumir, em outro ambiente, significações múltiplas. Assim como no cactário projetado por Burle Marx no Recife em 1935, ou nos jardins de Mina, a planta aparecendo como um ente estranho que determina a ação que está sendo encenada. Ainda que, à diferença de Mina e Burle Marx, o elemento transposto não ganhasse o aval do pertencimento, mas sinalizasse para um conflito entre as duas realidades em contato. A segunda estrofe do poema narra a desventura do cacto. Atingido por um golpe de fúria da natureza, tomba atravessado na rua, impedindo o trânsito, quebrando beirais, cortando a energia elétrica. Transparece primeiramente um confronto entre civilização e natureza. “O novo drama se desenvolve no palco da cidade, onde já aparecem traços do mundo moderno. [...] O primitivo penetra furiosamente no espaço civilizado, fazendo renascer ali o drama.”¹⁸¹

Essa voluptuosidade da natureza é claramente incompatível com a civilização ao seu redor, com a regularidade das ruas, com o cuidado dos beirais, com a organização dos cabos elétricos. O cacto é a própria personificação dessa natureza impiedosa que ignora a civilização humana, sua escala, sua ordem, desavergonhadamente impondo o seu próprio ritmo. O cacto pode ser uma metáfora da própria poesia de Bandeira, moderna, cubista, irregular e ‘natural’ como o são os versos sem métrica que compõe o poema, desabando sobre os beirais do casario em frente, esses sim antiquados, primitivos, o Brasil arcaico que se choca, se espanta, e não sabe como prosseguir, frente à novidade do moderno.

É preciso lembrar que também Lasar Segall trabalhou com a figura do cacto em quadros desse mesmo período. Na gravura “Mulher do mangue com cactos”, de 1926-28, o pintor associa a imagem do cacto à representação do sofrimento e da miséria, juntando à face da dor do ser decaído a figura torturada do cacto¹⁸².

Três anos depois, em 1928, aquele processo de coleta, que ainda era marcado pela importação da arte europeia, começa a transformar-se mais claramente num processo de construção de uma paisagem nacional. Tendo sido seu início marcado pela pintura do quadro Abaporu, de Tarsila do Amaral, o movimento Antropofágico absorve novas influências vindas do cenário

européu, como o Surrealismo, o Futurismo e o Dadaísmo¹⁸³, porém se definindo pela ideia da devoração da cultura europeia como forma de revigoração da cultura brasileira.

Para Oswald de Andrade, sobretudo, era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e de pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira¹⁸⁴.

A “anotação da paisagem”, a coleta de elementos formativos de uma linguagem brasileira que se constituísse como um ‘outro’ com relação à cultura europeia, cedia lugar a uma postura mais integrativa dessas duas culturas. Findo o momento de análise, quase uma “coleta de dados”, tanto dos elementos da paisagem brasileira, quanto das influências estrangeiras, que representou o período Pau-Brasil, o movimento partia agora para uma fase de síntese desse material. Antes era o mastigar, o decompor em partes, o apanhar elementos. Agora, o momento era de digerir e entregar uma nova visão de todos esses elementos, trabalhando como um todo, o devorar da cultura europeia para incorporar suas virtudes, reforçando o próprio organismo: a cultura brasileira.

Na fase antropofágica vai ficar evidenciada esta relação entre as duas culturas, o que será formulado mais explicitamente pela ‘absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem’ [...] “Abaporu” – aba: ‘homem’; poru: ‘que come’.¹⁸⁵

Os próprios *Abaporu*, e *Antropofagia* de Tarsila operavam uma transformação na postura adotada com relação às plantas retratadas. Enquanto que na fase Pau-Brasil a vegetação aparecia simplesmente como um índice de localidade, na fase antropofágica o elemento vegetal passava para o primeiro plano. Agora, o cacto saía do papel de coadjuvante, tornando-se elemento principal, destacando-se em tamanho e presença, compondo o próprio espaço pictórico com a divisão da cena, em diálogo com as figuras humanas.

É interessante notar que, ainda que a figura do cacto quase sempre se associasse com a seca no Nordeste, com o sofrimento, com a sobrevivência em condições adversas, Tarsila dessa vez os despia dessa acepção. Sem buscar a fidelidade de sua representação, a simplificação e a volumetria geométrica cubistas, e mais tarde a deformação surrealista sob as quais aparece o cacto em sua obra, conferem a esse um caráter muito menos ‘intratável’, muito menos selvagem. Principalmente nos quadros dessa segunda fase.

É exatamente no final dos anos 20, quando da emergência da antropofagia como um movimento de integração do internacional e do nacional, que se

inicia o trabalho de Mina com os jardins para as casas projetadas por seu marido, Gregori Warchavchik; tendo em Oswald e em Flávio de Carvalho aliados próximos no combate pela casa modernista¹⁸⁶.

A casa de Warchavchik encerra o ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922 [...] E pairando numa organização de poesia, de serenidade, de conforto, de atualismo, a personalidade estupenda de Warchavchik, que se dissimula nos móveis, paira nas cortinas, floresce em cactus nos jardins e reúne a copa, a escada, a garagem e os dormitórios num sossego bom e esportivo, comercial e vitorioso.¹⁸⁷ [...] A casa de Warchavchik representa para São Paulo uma mudança: ela é extra-nomal, em relação ao nosso ambiente construído¹⁸⁸.

Perfeitamente sintonizados com essas últimas discussões modernistas, os jardins de Mina aparecem justamente como um elemento nacional que se liga a uma arquitetura que se pretendia internacional, fundindo essas duas esferas nas imagens de casas revolucionárias. Mina, como os demais modernos, valoriza o cacto como emblema do nacional, um símbolo da paisagem brasileira que é transposto de seu ambiente primitivo para o moderno. Na escolha das plantas e na feitura dos jardins, Mina assume um caráter ativo na constituição da ideia de nacionalismo que marcaria o modernismo desse período.

Assim como a arquitetura de Warchavchik, os jardins de Mina, em sua temática e abordagem, surgem dentro do movimento em meio ao debate que acontecia em torno de conceitos propostos pelo movimento: o nacionalismo, o primitivismo cubista, a superação da linguagem acadêmica, a constituição de uma arte nacional.

2.5 O casal e a arquitetura internacional

Se há algo absolutamente indiscutível na biografia de Mina Klabin Warchavchik, trata-se de seu papel como fomentadora do núcleo modernista, tanto financeiramente quanto intelectual e socialmente. As frequentes reuniões por ela organizadas em sua residência, que contavam com a presença de um grupo significativo de artistas modernos da São Paulo de então, a sua atuação na Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o seu trabalho como paisagista são faces mais conhecidas dessa atuação. Há, entretanto, um outro viés dessa influência que necessita ser mais bem delimitado. Algo que extravasa aquela simples repartição de tarefas entre esposos, ou o entrecruzamento natural entre o trabalho da paisagista e do arquiteto.

Figura 36: Visita dos participantes do Congresso de Habitação à casa da rua Bahia. Notar Mina, ao centro, na fileira da frente



Fonte: Arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – Biblioteca FAU-USP

Seria natural supor que Mina, como esposa que era, e dentro do papel tradicionalmente reservado a essa figura na sociedade paulistana, cumprisse as obrigações convencionais da metade feminina do casal: a manutenção da casa, a supervisão da educação dos filhos, o receber, etc. Porém, em muitos momentos, Mina teve um papel mais ativo, figurando como um verdadeiro ‘braço-direito’ do arquiteto modernista. Em mais de um momento, Mina colocou suas habilidades artísticas e linguísticas, além daquelas de anfitriã, a serviço da organização do prestígio artístico de seu esposo.

I: Mamãe usou essa habilidade que ela tinha para línguas, escrita e falada, para fazer toda a correspondência do meu pai. Meu pai não falava nem inglês, nem francês, nem o alemão. [Mas] foi delegado do Ciam para a América do Sul, então, quer dizer, toda a correspondência em inglês, alemão, e francês, ela fez para ele.

S: [a correspondência com] o Frank Lloyd Wright, o Le Corbusier...

I: Frank Lloyd Wright?... meu pai falava russo, italiano, porque estudou na Itália...

S: E português. Ele não tinha, assim, um grande talento para línguas, né?¹⁸⁹

Essa descrição do arquiteto como um homem sem grande inclinação para o aprendizado de línguas se confirma em Geraldo Ferraz, em sua monografia sobre o arquiteto.

Evidentemente traduzido então com insuficiências [refere-se ao texto de Gregori de 1925], pois Warchavchik não possuía conhecimentos maiores da língua, nem mesmo para controlar e expressão mais adequada de seu pensamento, pelo tradutor [...].¹⁹⁰

No livro de memórias desse autor, encontramos outra indicação dessa realidade. Quando do relato da primeira visita do jornalista à casa da Santa Cruz, já em 1928, cinco anos depois da chegada do arquiteto ao Brasil, Geraldo anotara: De pormenor em pormenor indagávamos de Warchavchik os porquês

das soluções adotadas, e embora ele tivesse um vocabulário bastante limitado na ocasião, era certo que estávamos com as idéias que conhecêramos [...] ¹⁹¹

Segundo os filhos, Mina se responsabilizaria pela comunicação de Gregori com alguns dos expoentes do movimento moderno internacional em arquitetura, como Le Corbusier ou Frank Lloyd Wright. Essa interação, portanto, provavelmente assegurou a Gregori a visibilidade da qual ele dispunha no período, possibilitando a troca de ideias e de experiências entre os brasileiros e esses grandes nomes da arquitetura moderna internacional.

Le Corbusier percorre suas obras, e comovido pelas linhas da casa de Vila Mariana, indica o arquiteto brasileiro como representante sulamericano nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM). Os dois arquitetos deveriam trabalhar juntos no projeto de uma biblioteca para a casa de Paulo Prado, cujas obras seriam acompanhadas por Warchavchik. Este vai reiterar sua admiração pelo colega, enviando-lhe fotografias de novos projetos e escrevendo: creio que o senhor poderá constatar que a temporada em São Paulo, e os conselhos que me foram dados frutificaram ¹⁹².

Correspondência intensa e contínua, portanto, que não o distanciaria, contudo, de Wright, que assistiria em 1931, à inauguração da casa da rua Toneleiros, no Rio de Janeiro ¹⁹³. Esse papel de intermediação internacional de Gregori deve ter se estendido em outros níveis. Em um artigo para o “Correio Paulistano” em 04 nov. 1928, Warchavchik, exemplificando a aceitação da arquitetura moderna por periódicos europeus, cita artigos retirados do “Frankfurte Zeitung”, do “Vorsiche Zeitung”, “Der Tag”, “Deutsche Zeitung”, e também “Cahiers d’Art”, periódicos que circulam em francês e alemão ¹⁹⁴. O próprio Warchavchik, em 1931, publicaria nos “Cahiers d’Art” o artigo “L’architecture d’aujourd’hui dans L’Amérique du Sud”, enquanto “délégué brésilien au IIIe Congrès International d’Architecture moderne” ¹⁹⁵. Nele, remete-se às obras da rua Santa Cruz, da rua Itápolis e à casa Cândido Silva. Muito provavelmente esses artigos tiveram Mina como tradutora ou revisora, senão coautora.

Figura 37: Inauguração do apartamento modernista de Manoel Dias, irmão do pintor Cícero Dias, no Edifício Olinda, no Rio de Janeiro. Mina é a terceira senhora da esquerda para a direita. Ao fundo, veem-se, entre outros, Rodrigo M. F. de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcio Costa, seu ex-sócio Fernando Valentim, Cícero Dias, o próprio Warchavchik, na ponta esquerda



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU-USP

Ao que tudo indica, Mina funcionou como verdadeira porta-voz de Gregori no exterior, em seu diálogo com outros arquitetos, em sua leitura e colaboração em periódicos de arte e arquitetura franceses, ingleses e alemães. Mesmo no Brasil, teria apoiado o esposo na polêmica com Christiano Stockler das Neves.

I: Porque ele tinha um inimigo tremendo, o Christiano Stockler das Neves. Então a minha mãe recortava tudo...tinha todos os artigos do Christiano das Neves...

S: Ele era o meu inimigo público! [risos]

I: Então, o meu pai, provavelmente, não teria nem lido o artigo. Quem lia era a minha mãe... E minha mãe chamava o Christiano das Neves de Christiano das Nuvens... E eles não respondiam pessoalmente. Nunca responderam ao Christiano. Eles tinham o Geraldo Ferraz que escrevia por eles. Então, todos os artigos do Geraldo Ferraz eram lidos, provavelmente, por minha mãe, e assinados por [Geraldo]... Porque o Geraldo Ferraz era muito amigo [do casal]... era diretor do jornal em Santos, A Tribuna de Santos. Saía um artigo do Christiano das Neves, pode contar que no dia seguinte o Geraldo Ferraz estava lá, discutindo com a minha mãe...¹⁹⁶

A polêmica entre Christiano das Neves e Gregori Warchavchik dava-se principalmente no âmbito da crítica tecida pelo primeiro à arquitetura moderna, que ele chamava de “futurista”, em contraste com uma outra arquitetura que ele considerava como “moderna”. No entender de Christiano, praticavam o modernismo os artistas que procuravam adaptar os elementos conhecidos da arquitetura às necessidades da época atual, enquanto que os futuristas praticavam a antítese da arte, pois tinham a veleidade de tentar criar uma arquitetura completamente nova — pura excentricidade¹⁹⁷. Christiano das Neves era ajudado, no ofício da crítica, por Dácio de Moraes, que participou da polêmica acerca da construção da Santa Cruz com uma série de artigos publicados no “Correio Paulistano”. A primeira voz a se levantar a favor de Warchavchik foi a de Geraldo Ferraz. Logo em seguida ao artigo de Christiano

criticando a exposição da casa modernista no Pacaembu, o jornalista escreve seu protesto e, em busca de apoio, verifica que, num primeiro momento, não o encontraria.

[A Exposição] foi uma prova de fogo, de que sofreremos, quem escreve estas linhas também, com Warchavchik, as vivas queimaduras [...]. Formulamos um protesto que levamos ao Instituto de Engenharia. Logo se viu que ninguém mais assinaria. Procuramos então alguns dos expositores, alguns dos intelectuais. Ninguém queria assinar este protesto. A casa modernista do Pacaembu encontrava-se inteiramente sem defesa: apenas dois nomes, o de Flávio de Carvalho e do A. [autor, no caso, Geraldo Ferraz], então repórter e cronista de arte do 'Diário da Noite', se abalancharam a defender a 'Exposição de uma Casa Modernista'.¹⁹⁸

Em seguida à resposta publicada por Warchavchik, adentrou na polêmica Oswald de Andrade, com dois artigos publicados no mesmo jornal, seguidos pela série de estudos intitulada "Arquitetura do Século XX" — dez artigos assinados por Warchavchik e publicados nesse mesmo periódico¹⁹⁹. Nos anos em que se seguiram, além de Oswald e do próprio Gregori, e Geraldo Ferraz, também Mário de Andrade e Flávio de Carvalho envolveram-se nesse debate²⁰⁰.

2.6 Vanguarda e salões

É interessante refletir sobre o significado da aproximação entre Mina Klabin e Gregori Warchavchik no âmbito das relações entre o cenáculo modernista e a burguesia paulista na década de 1920. Não apenas ela revela o forte poder de gravitação da arte moderna na sociedade tradicional da República Velha, mas também o papel de autenticação social que o modernismo deve ter cumprido para uma elite local europeizada em crise de hegemonia e representação. A própria coincidência entre o casamento de Gregori com Mina e o rumo que a carreira do arquiteto viria a descrever é emblemática: de um profissional anônimo de empresa construtora e autor de manifesto sem destinatário certo, o arquiteto Warchavchik rapidamente passaria ao posto de mais legítimo representante, no campo da arquitetura, da atmosfera de experimentação e ruptura dos anos 20 na literatura e nas artes, com direito inclusive à construção das primeiras casas deliberadamente modernistas já projetadas no país e requintes de simpatia pelos propósitos de adequação do internacionalismo arquitetônico à realidade nacional.

Esse itinerário intelectual e profissional do arquiteto é indissociável das circunstâncias específicas de inserção, circulação e reconhecimento local das

tendências de vanguarda em São Paulo na década de 20. Pois, na indiferença ou indigência das instituições de cultura, instituições públicas, associações artísticas, escolas, crítica, meios de informação, mercado, etc., os aristocráticos salões da burguesia cafeeira e industrial de São Paulo desempenhariam um papel decisivo na mediação e incidência da arte moderna na cultura brasileira.

Na década de 20, o próprio casal frequentou o salão modernista de Tarsila do Amaral, onde veio a conhecer o jornalista e crítico de arte Geraldo Ferraz, e também o salão de Olívia Guedes Penteado.

A festa em casa de Tarsila foi grande. Haviam vindo alguns escritores e poetas do Rio de Janeiro, e os modernistas de São Paulo também estavam em bom número. Ali conheci Lasar Segall e sua mulher, e Gregori Warchavchik que me convidou para visitar sua casa de Vila Mariana, em companhia de d. Mina K. Warchavchik [...] eu era tão-só um repórter que naquele ano fazia minha entrada tanto nas redações dos jornais quanto no salão de Tarsila, ou seja, um salão da alta sociedade paulista.²⁰¹

E, com efeito, a participação do casal foi reconhecida como uma extensão do movimento para a arquitetura e o paisagismo. O próprio Warchavchik surgiria como uma ponte para a arquitetura contemporânea, como um canal de acesso a importantes arquitetos modernos europeus e norte-americanos. Tanto Le Corbusier²⁰², trazido a São Paulo em 1929 pelas mãos de Paulo Prado, quanto Frank Lloyd Wright²⁰³, ao Rio de Janeiro em 1931, encontrariam nas casas construídas pelo arquiteto russo espaço por excelência de confraternização com os brasileiros.

Figura 38: Lúcio Costa, Frank Lloyd Wright e Gregori Warchavchik, no terraço da casa da rua Toneleiros, Rio de Janeiro



Fonte: Dourado, Guilherme (2000) Le Corbusier foi uma das primeiras pessoas a visitar a ‘casa modernista’ do Pacaembu, onde meses depois se realizaria a grande exposição de março de 1930. O autor de *Vers une architecture* examinou, detidamente, a construção da nova casa de Warchavchik. [...] Dias depois, Le Corbusier, numa reunião na residência Warchavchik — a primeira casa modernista do Brasil —, reunião em que estiveram presentes os arquitetos Jayme da Silva Telles, Flávio de Resende Carvalho, Dácio de Moraes, G. Malfatti, o decorador John Graz, e outras pessoas, ressaltou que era necessário que o núcleo de São Paulo se organizasse, entrando em ligação com o grupo que centralizava os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna.²⁰⁴

Como se sabe, o próprio redescobrimento do Brasil pelos modernistas, a despeito de seu caráter modernizante e o vínculo fundamental com a emergente sociedade industrial, foi patrocinado e estimulado por uma fração da aristocracia rural cafeeira. Paradoxo talvez que se explique pela sobreposição que então havia entre a economia cafeeira e a nascente burguesia industrial.

O paradoxo, todavia, fica ao menos parcialmente resolvido se atentarmos para a divisão de classes no Brasil durante a década de 20; apesar da insuficiência de estudos a este respeito, parece hoje confirmado que, além das relações de produção no campo paulista já terem caráter nitidamente capitalista por esta época, uma importante fração da burguesia industrial provém da burguesia rural, bem como grande parte dos capitais que permitiram o processo de industrialização²⁰⁵.

Fazendo um retrospecto do período, Mário de Andrade descreveu o movimento como “nitidamente aristocrático”, assinalando a importância do mecenato tradicional na sustentação do movimento: Paulo Prado, ao mesmo tempo em que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. Não da aristocracia

improvisada do Império, mas da outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra²⁰⁶.

O ensaísta Paulo Prado foi apenas um dos vários mecenas de origem rural que tiveram os artistas e intelectuais modernistas de São Paulo, destacando-se entre os demais não apenas por seus livros, mas antes deles pela transformação da própria Semana de 22 em um verdadeiro *tour de force* de propaganda em favor da arte moderna em São Paulo, reunindo artistas já consagrados, obras já conhecidas e sensações do grande público, aglutinando esforços até então dispersos, assegurando o Teatro Municipal e a promoção oficial e jornalística do evento²⁰⁷. Perfil de burguês milionário aristocratizado, Além das maiores fazendas do estado, sua família controlava uma estrada de ferro, possuía uma das maiores firmas de comissários de café, um banco, uma exportadora, estâncias de gado que supriam sua própria fábrica de carne enlatada, uma indústria de vidro, uma fábrica de papel e uma usina pioneira de processamento de juta²⁰⁸.

Figura 39: Salão Modernista de D. Olívia Guedes Penteado, decorado por Lasar Segall



Fonte: Almeida, Paulo (1976) O fato é que, ao longo da década de 1920, o movimento iria se desenvolver e aglutinar no interior de reuniões, eventos e festas em salões patrocinados por nomes como Paulo Prado, Tarsila do Amaral e Olívia Guedes Penteado. E é provável, aliás, que muito de seu apreço às tradições brasileiras tenha sido promovido pelo convívio com a oligarquia regional.

Havia o salão da avenida Higienópolis que era o mais selecionado. Tinha por pretexto o almoço dominical, maravilha de comida luso-brasileira. [...] E houve o salão da rua Duque de Caxias, que foi o maior, o mais verdadeiramente salão. As reuniões semanais eram à tarde, também às terças-feiras. [...] A sociedade da rua Duque de Caxias era mais numerosa e variada. Só em certas festas especiais, no salão moderno, construído nos jardins do solar e decorado por Lasar Segall, o grupo se tornava mais coeso. Também aí o culto da tradição era firme, dentro do maior modernismo. [...] Dona Olívia Guedes Penteado. A sua discrição, o tato e a autoridade

prodigiosos com que ela soube dirigir, manter, corrigir essa multidão heterogênea que se chegava a ela, atraída pelo seu prestígio, artistas, políticos, ricos, cabotinos, foi incomparável. [...] O último em data desses salões paulistas foi o da alameda Barão de Piracicaba, congregando em torno da pintora Tarsila. Não tinha dia fixo, mas as festas eram quase semanais. Durou pouco. E não teve jamais o encanto das reuniões que fazíamos antes, quatro ou cinco artistas, no antigo ateliê da admirável pintora. [...], mas dos três salões aristocráticos, Tarsila conseguiu dar ao dela uma significação de maior independência, de comodidade. Nos outros dois, por maior que fosse o liberalismo dos que os dirigiam, havia tal imponência de riqueza e tradição no ambiente, que não era possível nunca evitar um tal ou qual constrangimento. No de Tarsila jamais sentimos isso. O mais gostoso dos nossos salões aristocráticos²⁰⁹.

Ao mesmo tempo em que era responsável pela irradiação de um espírito destruidor pelo Brasil, mas também pela conversão dos modernistas em bode expiatório dos passadistas, Mário de Andrade recorda-se desse período de convivência intensa como um emblema do espírito de decadência da própria aristocracia paulista que lhes financiava.

Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, se ainda sofreríamos algum tempo ataques por vezes cruéis, a nobreza regional nos dava mão forte e... nos dissolvia nos favores da vida. Está claro que não agia de caso pensado, e se nos dissolvia era pela própria natureza de seu estado de decadência. Numa fase em que ela não tinha mais nenhuma realidade vital, como certos reis de agora, a nobreza rural paulista só podia nos transmitir a sua gratuidade. Principiou-se o movimento dos salões. E vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra²¹⁰.

Se as costas largas da ruptura modernista de certo modo representavam a autofagia da aristocracia tradicional, já destituída de significado histórico legítimo, o fato é que esse mecenato proveniente de uma parcela abastada da elite cafeeira paulista cultivada na Europa²¹¹, foram os grandes protetores dos artistas locais ao longo da década de 20. Atualizada e adaptada aos padrões da vida moderna, era em suas casas que os novos interessados nas artes modernas encontrariam, portas abertas, as últimas revistas, livros, informações e impressionantes acervos artísticos adquiridos na Europa. Para os modernistas, esse generoso patrocínio — em que se incluía a viabilização de exposições, recitais, publicações, *tours* de estrangeiros pelo país e de brasileiros pela Europa, além da própria Semana de Arte Moderna — efetivamente ofereceu notáveis condições de cosmopolitismo cultural. Para os próprios patrocinadores, tais investimentos deviam significar também um misto de distinção social e sofisticação de classe com atualização perante a cena cultural parisiense — tanto mais quanto reinvestisse, de novo em consonância com a

tendência europeia, nas singularidades nacionais, nos valores primitivos, negros e indígenas, no folclore, no passado colonial ou na tropicalidade.

É esse o contexto do movimento modernista quando a ele vêm juntar-se o arquiteto Gregori Warchavchik e sua esposa, a paisagista Mina Klabin Warchavchik. O próprio casal pode ser tomado como uma metáfora desse processo que dirigiu a evolução do modernismo brasileiro nos anos 20, a união do profissional atualizado, imigrante despossuído, com uma jovem artisticamente educada e herdeira de grande fortuna. É verdade que a riqueza da família Klabin provinha da indústria, e é significativo que o papel de incentivadora, financiadora, mecenas das artes modernas — papel esse intensamente desempenhado por Mina ao longo de sua vida — cresceria principalmente a partir dos anos 30. Mas já a partir do seu casamento, em 1927, como vimos, a parcela dos dividendos da Fabricadora de Papel que Mina recebia passou a financiar a construção da casa do casal, a famosa casa da rua Santa Cruz, primeira casa modernista no Brasil. É curioso perceber como desde o final dos anos 1920 e ao longo da década de 1930, também Mina Klabin Warchavchik destacara-se como exímia anfitriã, promovendo em sua casa reuniões culturais, encontros e festas. O fato é que logo após a sua inauguração, a casa da rua Santa Cruz passou a congregiar artistas e intelectuais com a alta sociedade paulistana. Mais ou menos à maneira dos habituais salões e grêmios modernistas, com seus recitais, exposições, bailes e conferências, instâncias significativas de coesão e autenticação dos círculos intelectuais e artísticos do modernismo nos anos 1920.

É provável que esse ânimo de salão burguês, aqui protagonizado pelo leal entusiasmo da esposa e colaboradora do arquiteto de vanguarda deve ter também contribuído para uma maior projeção dos Warchavchik na sociedade local, pois a própria residência do casal viria a surgir na década de 30 como palco preferencial de eventos culturais de grande magnitude. A figura de Mina, como bem recordam os seus filhos, deve ter efetivamente desempenhado um papel de mola propulsora desse arquiteto imigrante de origem social modesta, sem nome nem posses e inteiramente dedicado ao ofício do projeto e da construção, perante o meio nacional e uma clientela aparentemente restrita.

Não apenas a intensificação da atividade construtiva de Warchavchik naqueles anos, mas o reconhecimento do indivíduo a partir do caráter “destruidor” da nova arquitetura que difundia em São Paulo, são bastante

reveladores de um vínculo quase idiossincrático entre a selecionadíssima clientela privada e o gesto de vanguarda. As poucas e extravagantes residências construídas por ele naqueles anos o confirmam: a casa da rua Santa Cruz, construída para o casal em 1928, as demais casas construídas para a família, como as de aluguel à rua Bertha, de 1930, as casas da rua Itápolis, e da rua Bahia (feita para Luiz da Silva Prado), ambas de 1929, a casa Cândido Silva, na rua Tomé de Souza, todas antes da Revolução de 1930, além das obras de 1931, como a casa Antônio da Silva Prado Neto, na Rua Estados Unidos, e a casa da rua Toneleiros, essa última construída no Rio de Janeiro para William Nordschild, são emblemáticas. Todas elas, encomendas privadas ou para a própria família Klabin, são também exemplares de uma atitude revolucionária na paisagem arquitetônica brasileira. Ao mesmo tempo que sua arquitetura buscava romper com a estética do ecletismo, por meio da experimentação formal e da pesquisa em desenho e em material, o seu paisagismo era igualmente pioneiro na introdução nos jardins, e sob nova ótica, de plantas como o cacto, o mandacaru e espécies tropicais: não mais como parte de uma cenarização dentro de determinado estilo, mas como entidades botânicas e estéticas autônomas, ao mesmo tempo em que transformadas em ícones de modernidade e brasilidade.

2.7 Dos salões à Revolução

A década de 30, para além das transformações no campo social e político, pode ser avaliada também pelo espaço novo que a arte moderna ocupará na sociedade. A clara mudança no eixo dos acontecimentos, e o deslocamento de peso político de São Paulo para o Rio de Janeiro, corresponde também a uma perda de espaço do mecenato oligárquico em relação ao patrocínio estatal.

No Brasil, o percurso da arte moderna se dará de maneira bastante original. Nascida entre uma pequena elite, ela se desenvolverá fechada nesse ambiente, sem causar uma reação institucional com o significado da francesa, ou a repercussão comercial que terá na Alemanha. [...] É interessante notar que num momento em que demonstrações de radicalidade política começavam a ocorrer, com os 18 do Forte, a Revolta de Isidoro e a Coluna Prestes, os modernistas eram ou alheios a estes fatos ou ligados ao poder. Somente em 1927 é que alguns deles formam entre os fundadores do Partido Democrático, que se colocava contra a velha oligarquia do PRP, com um programa de reformas liberais. O engajamento político modernista cresce à medida que a Revolução de 1930 se aproxima. Em torno desta data o movimento sofrerá uma mudança importante, uma vez que seus componentes já podem ser divididos entre aqueles favoráveis à direita ou à esquerda²¹².

Nas mudanças político-sociais de 30, se podemos dizer que o modernismo teve algum peso para além do âmbito idiossincrático das elites, este era advindo do estado de espírito revolucionário que se cultivara ao longo da década de 20. Afinal, “os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social”²¹³. Espécie de preparador, quiçá, de mudanças em outras esferas da sociedade, os acontecimentos que sucederam à Revolução levariam à própria extinção dos já antigos salões. Sumira o de Paulo Prado, corroído por conversas sobre pôquer, corridas de cavalo, dinheiro e casos da sociedade; sumira o de Tarsila, de vida curta por nascimento; sumira o de Olívia Guedes Penteado que [...] teve como elemento principal de dissolução a efervescência que estava preparando 1930. A fundação do Partido Democrático, o ânimo político eruptivo que se apoderara de muitos intelectuais, sacudindo-os para os extremismos de direita ou esquerda, baixara um mal-estar sobre as reuniões. Os democráticos foram se afastando. Por outro lado, o integralismo encontrava algumas simpatias entre as pessoas da roda: a ainda estava muito sem vício, muito desinteressado, pra aceitar acomodações²¹⁴.

Segundo Mário, após 1930, período em que a “destruição” do arcaico começara a acontecer na sociedade, o modernismo entrava agora em um período de construção, para a Inteligência Brasileira, “uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária”²¹⁵. Esse período de calmaria a que se refere Mário é justamente aquele identificado por Lafetá como de envolvimento mais profundo dos artistas no projeto ideológico do modernismo, o projeto de modernização nacional.

Um exame comparativo [...] da fase heróica e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase nas discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura [e das outras artes], a ligação da ideologia com a arte)²¹⁶.

A realização desse projeto, que se daria por meio da tomada de poder nas instituições públicas como poder para realizar tais mudanças, observaria uma mudança no palco dos acontecimentos artísticos mais relevantes. São Paulo, capital das iniciativas da aristocracia cafeeira na cultura, cederia espaço para o Rio de Janeiro, sede do poder federal, cada vez mais centralizado por Getúlio Vargas.

Com efeito, no Brasil, a virada dos anos 20 para os anos 30 foi marcada por uma série de turbulências que tiveram a força de mudar o rumo dos acontecimentos históricos. Os germens dessas mudanças vinham desenvolvendo-se no interior da sociedade brasileira já ao longo da década anterior, quando a composição das classes sociais e suas relações recíprocas modificaram-se significativamente. As grandes greves lideradas pelos anarco-sindicalistas desde 1917, a fundação do Partido Comunista, também em 1922, de certo modo, repercutiram o otimismo operário a partir da Revolução Russa. As próprias oligarquias até então hegemônicas perdiam força ante os programas liberais e, mesmo em São Paulo, em 1926, o velho Partido Republicano Paulista (PRP) recuava ante o novo Partido Democrático (PD), fundado a partir da iniciativa de descendentes de importantes famílias de fazendeiros, profissionais liberais, intelectuais e artistas. A eclosão do Tenentismo contra o governo da República parecia fazer eco à insatisfação das oligarquias regionais de estados como o Rio Grande do Sul e a Paraíba, descontentes com o predomínio das oligarquias de São Paulo e Minas Gerais no comando do país.²¹⁷

No início de 1929, a crise da Primeira República começa a se delinear quando o então presidente Washington Luís, paulista, insiste na candidatura de um outro paulista, Júlio Prestes, para a sua sucessão, rompendo o equilíbrio entre São Paulo e Minas Gerais. Sua intransigência empurrou mineiros e gaúchos para um acordo, e esses lançaram a candidatura de Getúlio Vargas para presidente, contando também com o apoio do PD em São Paulo. A campanha seria feita em nome da Aliança Liberal e em detrimento dos interesses até então inquestionáveis da classe cafeicultora.²¹⁸

Tudo isso reunido, e aquecido pelas catástrofes econômicas de 1929, configurava o quadro de crise de hegemonia então colocado. Com efeito, apesar da “vitória eleitoral” de Júlio Prestes, e em nome da “verdade das urnas,” em outubro de 1930, estourou em Minas e no Rio Grande do Sul a revolução. A Aliança Liberal tomou o poder pelas armas, e a posse de Getúlio Vargas na presidência, em novembro de 1930, marcaria o fim da era posteriormente conhecida como a Primeira República.

Não é certo dizer que a revolução tenha significado a vitória das classes médias, ou da emergente burguesia industrial. A Aliança consistia num quadro heterogêneo social e politicamente.

Os velhos oligarcas, representantes típicos da classe dominante de cada região do país, desejavam apenas maior atendimento à sua área e maior soma pessoal de poder, com um mínimo de transformações; os quadros civis mais jovens inclinavam-se a reformular o sistema político e se associaram transitoriamente com os tenentes; [...] o movimento tenentista [...] defendia a centralização do poder e a introdução de algumas reformas sociais; o PD [...] pretendia o controle do governo do Estado de São Paulo e a efetiva adoção dos princípios do Estado liberal.²¹⁹

No quadro pós-revolucionário, no entanto, houve efetivamente uma troca da elite no poder. Caíram as oligarquias tradicionais, ascenderam os militares, os técnicos diplomados, os jovens políticos e os industriais. “O Estado getulista promoveu o capitalismo nacional, tendo dois suportes: no aparelho de Estado, as Forças Armadas; na sociedade, uma aliança entre a burguesia industrial e setores da classe trabalhadora urbana.”²²⁰

Com as medidas de centralização, a consequência imediata foi o deslocamento do foco do poder no país de São Paulo para o Rio de Janeiro, e aquilo que antes partia das iniciativas da aristocracia cafeeira passa a ser prerrogativa do Estado.

Para Mário de Andrade, se era natural que o modernismo, em princípios do século XX, tivesse surgido em São Paulo, e não no Rio, por conta do espírito e do grau de modernização de cada uma das duas cidades²²¹, é preciso também considerar o fato de que São Paulo não dispunha do aparato institucional cultural que se encontrava no Rio. Sob a pressão de instituições acadêmicas como a Escola Nacional de Belas Artes ou a Academia Brasileira de Letras, os artistas e a arte no Distrito Federal aparentemente não gozavam da mesma liberdade que em São Paulo²²².

A Revolução de 1930, nesse sentido, foi também responsável por uma mudança na geografia das vanguardas artísticas no país, com a retomada pelo Rio das rédeas da renovação cultural. Na medida em que as instituições federais são reinvestidas de importância, inicia-se um movimento entre os artistas modernistas para uma tomada de controle desses centros. E essa tentativa de tomada de controle não aconteceria sem uma reação proporcional dos acadêmicos. É interessante perceber como nesse contexto a figura do Estado reaparece como mediador dos conflitos.

2.8 Modernidade à SPAM

Um fato que pode ser tomado como emblema desse movimento é o episódio da nomeação, a convite de Rodrigo Mello Franco de Andrade, chefe

de gabinete do recém-criado Ministério da Educação, de Lúcio Costa para direção da Escola Nacional de Belas Artes. Lúcio Costa, que até então tinha desenvolvido projetos ecléticos e se aproximara do movimento neocolonial de José Mariano Filho, ao ser nomeado para encabeçar a reforma da ENBA, procede à contratação de novos professores alinhados com o conceito de arte moderna, entre os quais Warchavchik.

A experiência de Costa à frente da Belas Artes foi curta, mas o incidente foi suficiente para revelar o peso da atuação pública no redimensionamento da própria arte e arquitetura moderna face às iniciativas individuais e de salão até então predominantes.

É importante ter em mente que no Rio de Janeiro se concentravam intelectuais de todo o país, atraídos quer pela possibilidade de divulgação que ali existia, quer pelas ofertas de empregos em órgãos governamentais. Havia, além disso, como consequência das transformações políticas que vinham ocorrendo, um aumento no espaço político e cultural da classe média, o que foi resultar num crescimento de contingente e de poder para o Modernismo. Desta maneira, os modernistas conseguem avançar sensivelmente na ocupação das instituições culturais, obrigando os acadêmicos a aceitarem soluções de compromisso, como por exemplo, no início da década de 1930, a divisão do Salão Nacional em duas seções, uma acadêmica e outra moderna²²³.

A experiência já havia sido praticada em setembro de 1931, ainda sob a direção de Lúcio Costa, graças à abolição do júri de seleção no Salão, o que, pela primeira vez, habilitava os artistas modernos a exporem em pé de igualdade com os acadêmicos.

A polêmica que despertou o Salão de 31, entre modernos e acadêmicos e a campanha encabeçada por José Mariano Filho culminou com a demissão de Lúcio Costa assinada pelo reitor em 18 de setembro de 1931, quando ainda estava acontecendo o Salão Revolucionário que se manteve aberto até 29 de setembro²²⁴.

A experiência de Gregori junto a Lúcio Costa durante o breve período modernista na ENBA, enfrentando inclusive a oposição chauvinista do Instituto Paulista de Arquitetos à contratação dos estrangeiros pela Escola²²⁵ mostra que Warchavchik tampouco ficou alheio às transformações processadas com a Revolução de 1930. Conquanto sua carreira tenha sofrido uma certa estagnação em São Paulo, por conta dos efeitos da crise econômica pós-1929, e pela tentativa de contrarrevolução em São Paulo em 1932, Warchavchik por um momento voltaria a sua atenção para o Rio, onde projetaria a residência modernista da rua Toneleiros, para William Nordschild. Foi para lá inclusive que estendeu, em sociedade com Lúcio Costa, durante três

anos, a sua atuação profissional. Por conta da baixa atividade na construção civil, o escritório produziu apenas três residências (residência Alfredo Schwartz; residência Duarte Coelho; e o conjunto de casas econômicas da Gamboa, além das casas de aluguel para Maria Gallo, à avenida Rainha Elizabeth que não chegaram a ser construídas²²⁶), mas não deixou de ter uma importância destacada na história da arquitetura no país: foi desse escritório que saíram os primeiros projetos modernos de Lúcio Costa, e também o primeiro trabalho paisagístico de Roberto Burle Marx, o jardim para a casa Schwartz, de 1932.

O fato do escritório Warchavchik-Costa ter oferecido a Burle Marx essa primeira oportunidade de trabalho, se é verdade que prenuncia uma aptidão excepcional que Lúcio Costa sempre teve de visualizar e incentivar talentos escondidos em artistas inexperientes (como também aconteceu no caso de Oscar Niemeyer, que fazia parte do corpo técnico do escritório Warchavchik e Lúcio Costa), mostra o quanto a preocupação com uma integração entre a obra arquitetônica e paisagística é uma constante nas considerações de Warchavchik.²²⁷

Mina não deixou de acompanhar o marido em sua incursão carioca. Além de um projeto (não executado) de jardim para a casa da rua Toneleiros, ela participou com o marido da organização do 38º Salão Nacional de Belas Artes, em que pela primeira vez tomaram parte artistas modernos. “Anita Malfatti não só trouxe a sua contribuição pessoal – cinco quadros de várias épocas – como conseguiu, ajudada pelo casal Warchavchik, reunir um grupo de obras que por si só salvaria o salão”²²⁸.

Em seguida ao fechamento do escritório, em 1934, Lúcio Costa permaneceria no Rio e aprofundaria o seu envolvimento com o governo de Getúlio. Em 1936, integraria a equipe encarregada da construção do novo prédio do Ministério da Educação e Saúde, que abriria de vez as portas para a consolidação da arquitetura moderna praticada no Rio de Janeiro, sob atenta influência de Le Corbusier, como ícone internacional da arquitetura brasileira.

A crescente institucionalização da cultura no Brasil também estenderia seus braços por sobre o grupo de artistas e intelectuais modernistas que permaneciam em São Paulo. Depois da tentativa frustrada de contrarrevolução patrocinada pelo PD no estado em 1932, duas entidades artísticas surgem no cenário paulista: a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas

Modernos (CAM). Apresentando ainda resquícios das formas anteriores de agremiação nos salões paulistas, a emergência desses dois grupos mostra que o cenário local não caminhava totalmente separado do resto da nação, após o fracasso da Revolução Constitucionalista.

No que diz respeito especificamente à arte moderna, poderíamos dizer que as duas [associações: SPAM e CAM] se completam nos esforços para a sua afirmação social. A maneira ainda fechada de se congregar, encontrada pelos artistas paulistas mostra resquícios das reuniões dos palacetes e confirma o retraimento da arte moderna diante de um meio preponderantemente hostil a ela²²⁹.

A ligação entre Mina e a SPAM foi particularmente selada por meio da música, num momento em que, aliás, o seu trabalho como paisagista — junto às obras construídas por seu marido — diminuía sensivelmente. A sua ligação com a música remonta aos anos de educação artística na Europa. Na juventude, frequentava todos os acontecimentos musicais da cidade de São Paulo²³⁰. Gostava de cantar, e segundo sua filha Sônia “cantava bem, ela tinha uma bela voz, de soprano. Duas vezes por semana, um pianista ia lá para acompanhá-la, e ela cantava, fazia exercícios”²³¹. Arriscou-se em algumas poucas apresentações ao longo de sua vida. Sabe-se de um recital e uma apresentação na rádio Cultura, dos quais infelizmente desconhecemos as datas²³². Talvez essa tenha sido uma das atividades a que Mina tenha se dedicado com mais regularidade. Ainda assim, muito provavelmente sua mais corajosa incursão no mundo da música tenha se dado entre 32 e 34, durante o período que passou na direção do Departamento Musical da SPAM.

Quadro 1: texto de folheto sobre a SPAM

SPAM
Sociedade Pró Arte Moderna
Sede social: Praça da República, 44

A Sociedade Pró Arte Moderna foi fundada em dezembro de 32 por um grupo de intelectuais, artistas e amigos da arte.

SPAM propõe-se a estreitar as relações entre os artistas, e as pessoas que se interessam pela arte em todas as suas manifestações

SPAM promoverá exposições de artes plásticas, concertos, conferências, reuniões literárias e dançantes.

SPAM organizará cada ano o mês da arte.

SPAM realizará anualmente um sorteio gratuito de obras de arte entre os seus sócios.

SPAM inaugurará brevemente a sua sede social com salão de festas e exposições, sala de leitura, atelier para artistas, bar, etc.

SPAM deseja a colaboração de todos os artistas e amigos da arte.

OS SÓCIOS FUNDADORES

- | | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| 1. Annita Malfatti | 20. José Wasth Rodrigues |
| 2. Antonieta Rudge | 21. João de Souza Lima |
| 3. Arnaldo Barbosa | 22. João Graz |
| 4. Antônio Alcantara Machado | 23. Lasar Segall |
| 5. Alice Rossi | 24. Kitty Bodenheim |
| 6. Arthur Pereira | 25. Mina Klabin Warchavchik |
| 7. Caldeira Filho | 26. Mário de Andrade |
| 8. Camargo Guarnieri | 27. Menotti del Picchia |
| 9. Couto de Barros | 28. Mussia Pinto Alves |
| 10. Carlos Pinto Alves | 29. Olívia Guedes Penteadó |
| 11. Chinita Ullman | 30. Paulo Mendes de Almeida |
| 12. Ester Bessel | 31. Paulo Prado |
| 13. Francisco da Silva Telles | 32. Paulo Rossi Osir |
| 14. Francisco Mignone | 33. Regina Gomide Graz |
| 15. Hugo Adami | 34. Rubens de Moraes |
| 16. Gregori Warchavchik | 35. Tacito de Almeida |
| 17. Guilherme de Almeida | 36. Tarsila do Amaral |
| 18. Jayme da Silva Telles | 37. Victor Brecheret |
| 19. Jenny Klabin Segall | 38. Vittorio Gobbis |
| 20. | |

A COMISSÃO EXECUTIVA

Olivia Guedes Penteadó, Mina Klabin Warchavchik, Chinita Ullman, Lasar Segall, Jaime Silva Telles, Paulo Rossi Osir, Paulo Mendes de Almeida.

O CONSELHO CONSULTIVO

Antonieta Rudge, Paulo Prado, Mário de Andrade, Francisco Silva Telles, Gregori Warchavchik.⁹⁹

Fonte: álbum de recortes de d. Jenny Klabin Segall.

A Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM) nasceu em São Paulo em dezembro de 1932, propondo-se a incentivar as artes, em especial a arte moderna, a música, a poesia, a pintura, a escultura e a arquitetura. Ao mesmo tempo em que intentava criar um espaço que pudesse funcionar como ponto de encontro entre artistas de diversas especialidades, estreitando relações recíprocas, buscava patrocinar exposições, concertos, conferências e reuniões literárias, incentivando o debate, a troca de ideias e a inter-relação entre os diferentes discursos artísticos. Em sua carta de fundação, consta o propósito de

organizar, a cada ano, um mês da arte, além de sorteios de obras de arte moderna.

Em fins de 1932, passado o Movimento Constitucionalista, aconteceu em São Paulo um fato que reputamos de influência decisiva nos destinos da arte moderna no Brasil: a fundação da Sociedade Pró Arte Moderna – SPAM. [...] Constituiu ela um movimento coletivo de certa envergadura, com orientação definida, e podemos dizer, sem incorrer em temerário exagero, um teste de resultados positivos sobre as possibilidades do ambiente artístico da cidade, sendo assim, uma instituição precursora do Museu de Arte Moderna de São Paulo²³³.

Spam nasceu triunfante, organizada por D. Olivia Guedes Penteado, Lasar Segall, Carlos Pinto Alves, Mina Klabin Warchavchik, Chinita Ullman, Paulo Rossi Ossir, Jaime da Silva Telles e Mozart Camargo Guarnieir, tendo uma comissão social que é uma verdadeira garantia de êxito²³⁴.

Figura 40: reprodução de folheto da 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM



Fonte: Almeida, Paulo (1976) Essa sociedade, que contou com a participação de nomes como Lasar e Jenny Segall, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Olívia Guedes Penteado, e o casal Gregori e Mina Warchavchik, entre outros, teve, não obstante o curto período de sua duração (do fim de 32 a meados de 34), uma intensa participação na vida artística da cidade de São Paulo, principalmente ao longo do ano de

1933. Dos eventos efetivamente patrocinados pela SPAM durante sua curta existência, que incluíram desde bailes e outros eventos sociais — destinados a angariar fundos para a Sociedade — até conferências, exposições e recitais, provavelmente os dois mais importantes tenham sido as duas “Exposições de Arte Moderna da SPAM”.

A primeira, realizada em abril de 33, trazia trabalhos de diversos artistas modernos — associados da SPAM e obras de artistas estrangeiros, como Picasso, Léger, Lipchitz, Brancusi, Lhote, Chirico, Csako, Delaunay, Dufy, Foujita, Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Sarah Afonso, Vuillard, Pompon e Le Corbusier — e um catálogo com reproduções das obras e prefácio de Mário de Andrade. O “Diário da Noite” de 07 de junho de 1933, em nota escrita por Geraldo Ferraz, declara: “A exposição é efetivamente algo de fora do comum que se fez em São Paulo”²³⁵.

Em seguida a essa, a segunda exposição, em São Paulo, contava com obras de artistas modernos do Rio de Janeiro²³⁶. Sobre ela, Paulo Mendes de Almeida ressaltava o caráter de vencer fronteiras, algo que não era simples ainda na década de 30. “Foi um acontecimento cultural de extraordinária repercussão, não só pela qualidade de alguns dos artistas que ali figuravam, como ainda porque significava a atuação da Sociedade além das fronteiras do Estado”²³⁷.

Ainda que Mina tenha participado das comissões que organizaram a maioria desses eventos, como nos dizem as notas de jornal e os textos de Almeida acerca da SPAM²³⁸, sua contribuição mais importante ao legado da SPAM foi o trabalho na direção do Departamento de Música. Antes mesmo da formação do Departamento, Mina dera início às atividades musicais da Sociedade em recital realizado em sua casa, no qual também participava como cantora: A 14 de janeiro de 1933, em casa dos Warchavchik, dava a notável sociedade início às suas atividades próprias, com concerto de música antiga e moderna, em que tomaram parte os cantores Mina Klabin Warchavchik, Alice Rossi, Marcel Klass e Adacto Filho, e os pianistas Francisco Mignone e Lavinia Viotti²³⁹.

Dizia o texto do convite: O Sr. _____ é convidado para a reunião musical do dia 14 de janeiro de 1933, oferecida aos sócios da SPAM por d. Mina Klabin Warchavchik, às 21 horas, à rua Santa Cruz, 31²⁴⁰, Vila Mariana.

a comissão executiva²⁴¹

Logo após a inauguração da sede social, em 16 de agosto de 1933, o Departamento Musical passou a funcionar sob a direção de Mina Klabin

Warchavchik, o qual fez realizar 6 “Concertos Oficiais” e 4 recitais, entre os dias 16 de agosto de 1933 e 22 de janeiro de 1934. “O Estado de São Paulo”, em 11 de outubro de 1958, em artigo sobre a trajetória da SPAM, cita “a dedicada e eficiente direção” de Mina à frente do Departamento Musical.

A iniciativa da criação da associação, ao mesmo tempo em que revela reflexos do processo de institucionalização das artes levado a cabo por Getúlio por obra da intensa centralização de poder produzida por seu governo, mostrava também a possibilidade de uma organização da sociedade civil fora do âmbito do poder estatal que ainda vigorava, e que, em São Paulo, foi fundamental, anos depois, na criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Em todo caso, a implantação da arte moderna em São Paulo surge da conjugação da atividade destes setores mais esclarecidos da burguesia, associada ao entusiasmo dos jovens intelectuais. Este tipo de frente de ação cultural permitirá à arte moderna se desenvolver sem uma dependência direta do governo. É desse conjunto de fatores que poderemos encontrar mais tarde as bases de onde nasceriam o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo²⁴².

No final de 1933, a SPAM começa a passar por dificuldades financeiras, devidas a grandes despesas com a instalação da sede, compra dos móveis, do piano, etc. Aliadas a essas dificuldades, começam a se cristalizar, dentro da sociedade, dois grupos distintos: os judeus e os grã-finos²⁴³. O primeiro organizava-se em torno de Lasar Segall e seus familiares — Jenny, Mina, Gregori — e englobava inclusive elementos da alta sociedade, ideologicamente envolvidos com a causa da SPAM. O segundo grupo, carecendo de compromisso com a causa, foi o responsável pela perseguição aos judeus — e em especial a Lasar — que se estabeleceu no interior da sociedade a partir de então. Em 25 de novembro de 1933, Segall demite-se da comissão executiva da sociedade, em consequência dos [...] ataques injustificados e injustificáveis de alguns colegas sócios da SPAM, os quais tomavam por ensejo cada realização da sociedade, assim como todas as minhas palavras e todos os meus atos, para fomentar, atrás de minhas costas, intrigas mesquinhas e no mínimo desagradáveis contra a minha pessoa.²⁴⁴

Segall permaneceria, entretanto, como membro da sociedade, até o seu fechamento.

Figura 41: Convite do carnaval de 1934 da SPAM



Fonte: Almeida, Paulo (1976) No início de 1934 planejou-se um novo baile, no carnaval, a fim de conseguir fundos para a sociedade. Numa circular enviada aos sócios pediam-se sugestões para a decoração da festa, que deveriam ser remetidas por escrito e detalhadamente, para serem julgadas e escolhida a melhor por uma comissão de artistas. Um reflexo da polarização interna à sociedade.

Muito provavelmente essa exigência já era resultado de certa pressão exercida pelo grupo dos grã-finos, no sentido de impedir que Segall monopolizasse as iniciativas da sociedade. Tentavam dessa forma permitir que outros “gênios” da invenção — teoricamente abafados por Segall — aparecessem²⁴⁵.

O projeto de Segall — uma expedição às selvas da Spamolândia — acabou por ser o escolhido. Já para esse evento, na comissão social, ao lado das antigas representantes, ligadas ao grupo judeu de origem da SPAM, aparecem novos nomes de senhoras da sociedade paulistana, como o de Nair Mesquita. Durante o baile, participantes cometeram alguns “excessos”, compreensíveis para um baile de carnaval, mas que deram origem a uma crítica veemente e desonrosa por parte de José Bonifácio de Souza Amaral, publicada no “Diário Popular” de 19 de fevereiro de 1934.

Na verdade o acontecimento foi um pretexto para o autor do artigo se manifestar sobre os elementos que formavam a SPAM. E, lamentavelmente, sua opinião não era tão isolada quanto a razão poderia supor que fosse, mas significava uma amostra exacerbada do pensamento integralista reacionário que se alastrava na década de 30, e

que acabou por visar diretamente a Segall dentro da SPAM. Isso iria significar o fim da sociedade, porque 'Segall era a alma da SPAM'. [...] Em um trecho do artigo, Souza Amaral pergunta: 'Seus principais fundadores quem são? E a sua crônica? Uns são estrangeiros, de nacionalidade um pouco incerta, outros são neo-brasileiros, desafetos de nossas tradições, e outros, embora pertencentes ao tronco racial mais antigo, a consciência popular os julgue com melhor espírito de justiça. [...] Expulsem-se do território nacional os estrangeiros exploradores do lenocínio²⁴⁶.

Percebe-se por esse trecho que a perseguição não visava somente a Lasar, mas envolvia a todos os judeus e estrangeiros na sociedade. O acirramento dessa situação fica mais evidente quando, em março de 1934, finda o mandato da 1ª comissão executiva. Em consequência dessas pressões, os judeus não tomam parte da nova diretoria, comandada por Nair Mesquita. Com a posse da nova diretoria, findam-se as realizações da SPAM. A falta de realizações impede, inclusive, que se cobre as mensalidades até agosto de 1934. Em dezembro, reúne-se uma assembleia e nela Segall propõe como única saída a extinção da Sociedade. Paulo de Almeida descreve os últimos tempos da sociedade.

Quando se acabou o dinheiro, acabou-se a sede da Praça da República. Começou então uma guerra meio surda contra os judeus, pois os grã-finos achavam que os judeus estavam dominando. Mas o fato é que eles eram os únicos que faziam tudo. Se eles não fizessem, ninguém faria... Por pressões, o grupo judeu resolveu sair. Apareceu uma certa Nair Mesquita que disse ter vontade de continuar com a sociedade. Votamos para que tomasse posse da diretoria. Ela e seu grupo tomaram posse e em seguida sumiram com o patrimônio, sumiram com o piano, sumiram com tudo. Acabou-se a SPAM. Ela durou enquanto trabalharam os judeus, com sua pertinácia — trabalhei muito ao lado deles²⁴⁷.

O lamentável final da SPAM demonstra o quanto era difícil ser judeu no Brasil dos anos 30. Em defesa de uma tradição nacional, que se confunde com família e propriedade, atacava-se o estrangeiro com medo de que ele tomasse conta dessa cultura.

Segall é apanhado em seu entusiasmo, no auge de sua criatividade e identificação com o ambiente brasileiro. Posto de lado, desiludido com a ignorância mesquinha de tal comportamento, ele se recolhe. No ambiente artístico brasileiro nunca mais o veremos tão desenvolvido, tão à vontade, tão feliz!²⁴⁸

Como resultado da perseguição sofrida, Lasar recolhe-se do ambiente artístico brasileiro. O mesmo parece suceder com Mina e Gregori, que após a experiência carioca e o final da SPAM, retiram-se da militância artística moderna. A agressividade contra os judeus pode ter sido um dos fatores a influenciar esse recolhimento.

2.9 O retorno à Santa Cruz

Gregori Warchavchik, com o fechamento do escritório no Rio, retornaria definitivamente a São Paulo, finalizando assim o seu período carioca, engajando-se na SPAM desde a sua fundação. O curioso é observar como também em sua carreira de arquiteto observa-se a partir daí uma mudança decisiva no sentido do estabelecimento de sua atuação profissional para além da vanguarda ou da clientela aristocrática, mas junto a um mercado novo de construções na cidade. Segundo Ilia, filho do casal, seu pai praticamente só projetava para amigos²⁴⁹. O processo é concomitante à retirada de Mina da militância modernista, ao nascimento da segunda filha, e à sua concentração no trabalho do jardim de sua própria residência na rua Santa Cruz, várias vezes reconstruído entre as décadas de 30 e 50.

É verdade que mesmo enquanto se dedicara aos jardins das casas projetadas por Gregori, ou à direção da SPAM, Mina jamais se desvinculara das obrigações domésticas, sociais e cotidianas de mulher na sociedade brasileira de então. Se desde a década de 20, era um fator de visibilidade profissional para Gregori a atuação de Mina como anfitriã e promotora de festas e recepções, a partir da década de 30 essa atividade se intensificaria. As enormes e frequentes festas que promovia nos jardins da Santa Cruz, sempre com a presença de artistas, intelectuais e membros da sociedade paulistana, garantiam que o nome do casal estivesse sempre em evidência e relacionado ao universo de riqueza, refinamento e elegância das elites urbanizadas daqueles anos. Alguns artigos de jornal confirmam a frequência e a importância dos eventos promovidos no número 325 da rua Santa Cruz.

Uma churrascada: o casal Warchavchik de quando em quando, na sua magnífica vivenda, oferece uma churrascada. A coisa começa cedo, com gente miúda, isto é, as crianças, e acaba tarde com gente graúda. Neste último vi entre outras pessoas Magdalena Tagliaferro, Antonieta Rudge, Guiomar Novaes, Goffredo Telles, Lasar Segall, Guilherme de Almeida [...]. Isso dá uma mostra do “gaudismo” dos artistas presentes²⁵⁰.

O casal Gregório Warchavchik, como sempre, soube surpreender agradavelmente seus convidados. Desta feita, ofereceu-nos o ensejo de admirar dois estupendos filmes do Conselho Americano de Educação intitulados “Uma cidade dentro de outra” e “Reconstrução de bairros pobres”²⁵¹.

De todas essas festas e recepções dadas no jardim da Santa Cruz, provavelmente a maior tenha sido o “Garden Party” noturno, o baile que ficou conhecido na imprensa paulista como “Sonho de uma noite de inverno”,

realizado em 03 de julho de 1944, no jardim da Santa Cruz em benefício da Cruz Vermelha Brasileira e das vítimas da guerra na Rússia.

Uma festa gigantesca, para mais de duas mil pessoas, e que contou com um enorme trabalho de decoração dos jardins — sobre motivos brasileiros — especialmente para a festa; Boate Champanje, espaço montado no terraço onde as senhoras vendiam beijos e onde realizou-se concurso de canto e piano; na piscina, os Barqueiros do Volga, um grupo de cantores num barco entoando cantos russos; e toda a área arborizada decorada com luzes coloridas.



Figuras 42 A e B: Cartazete do Garden Party

Fonte: Arquivo da Família Klabin Warchavchik I: As senhoras vendiam beijos, no terraço de mármore, chamava-se Boate Champanje, e lá eram vendidas taças de champagne, e as senhoras vendiam beijos. Na piscina tinha um barco com os cantores do... como é que chama aquela música? Barqueiros do Volga! Então estavam os russos na piscina, remando, e cantando, e eles remavam e batiam do outro lado. Está escrito aqui: “Cantos russos, com um grupo de amadores na piscina: Os Barqueiros do Volga” [...]

I: O presidente da Cruz Vermelha brasileira era Roberto Moreira, e ele também ocupava naquela época o cargo de presidente da Light. Eu me lembro perfeitamente que a Light foi lá em casa e instalou uma chave elétrica deste tamanho, porque as árvores foram todas enfeitadas, se não me engano, por qualquer coisa como 4 mil lâmpadas.

S: Lâmpadas normais, porque não tinham lâmpadas pequenininhas, lâmpadas normais pintadas de verde, azul, vermelho...

I: Eu me lembro dos fios, uns fios assim compridos, de 20 metros, e os camaradas colocando nos coqueiros, depois ligavam as lâmpadas para ver se estavam todas funcionando, o camarada vinha com uma lata de tinta, enfiava na lâmpada quente, para tingir, secava na hora... era tudo primário, a química estava começando.

Lembre-se de que não tinha plástico, nesta época não existia a palavra plástico... e eu me lembro também que quando ligaram as lâmpadas na casa da minha mãe, apagou a luz do bairro. Mas como o presidente da Cruz Vermelha brasileira era o presidente da Light, o negócio foi resolvido na hora, chamaram um plantão da Light, e puxaram um fio da Domingos de Moraes! Que a Domingos de Moraes tinha carga... ia para o Jabaquara... ia apagar o Jabaquara inteiro! Puxaram um fio, tiraram direto da alta voltagem.²⁵²

O evento recebeu a habitual atenção da imprensa com relação a tudo o que se passava na casa dos Warchavchik²⁵³, e em especial por se tratar de um evento de dimensões tão ampliadas.

As festas na mansão dos Warchavchik ganhavam importância na medida em que acabaram por tornar-se uma medida da criatividade e do arrojo de Mina como anfitriã, em ocasiões sociais que, senão pelo mesmo pendor aristocrático, já eram bastante diferentes dos antigos salões modernistas da década de 20. A cozinha dos Warchavchik não era o único meio pelo qual Mina expressava esse seu espírito dentro do ambiente familiar, mas foi aquele que impressionou mais fortemente as pessoas que frequentavam a residência.

Os filhos recordam-se da mãe como uma pessoa de hábitos noturnos. Às vezes eles chegavam em casa às três horas da manhã e encontravam a mãe acordada na cama, costurando chapéus, criados por ela. Além disso, contam que era uma excelente “cozinheira teórica”. Apesar do pitoresco episódio de seu começo na culinária²⁵⁴, Mina colecionava e inventava receitas que servia nas frequentes festas em sua casa. “Ela lia jornal todo dia, e colecionava, recortava jornal, tudo, coisas de jardinagem, culinária, ela era uma excelente cozinheira teórica. Deixou receitas aí que a gente não conseguiu nem processar ainda”²⁵⁵.

O planejamento desses jantares era feito cuidadosamente, atentando para não servir duas vezes o mesmo prato ao mesmo convidado, o que demandava, além de organização, uma boa dose de criatividade na confecção do cardápio. Os filhos se lembram de alguns dos pratos mais recorrentes nas grandes festas: *Boscht* frio, geralmente. De beterraba, russa, com creme de leite, geralmente azedo, o *Boscht* era uma das coisas diferentes que a mamãe fazia. A torta de suspiros, o sorvete de café, que era feito em casa, feito de creme, aquele que uma colherzinha são dez mil calorias! [risos] Mas o gosto vale a pena! Uma torta de suspiros maravilhosa, com morangos, também, coisas que ninguém fazia, eram coisas diferentes. Peixe grande e frio, que também não se usava, não era uma coisa comum.²⁵⁶

Cozinha das mais admiradas, tão memorável quanto a própria obra paisagística ou de arquitetura. Ao menos é isto o que lembra a jornalista Helena Silveira que, tendo convivido com o casal, incentivaria o processo de tombamento, pelo Condephaat, da casa da Rua Santa Cruz, como um todo: Quando se construía Brasília é que se deveria ter tombado a primeira residência moderna do Brasil. Ela então deveria ser passada ao povo, com

continente e conteúdo, e se fosse possível até com sua cozinha completa, de fortes raízes ucranianas e judaicas, suas salas nas quais entravam arquiteturas vegetais nascidas da concepção de um novo paisagismo que a anfitriã, Mina, nascida Klabin, criava como complemento da arte arquitetônica de seu marido²⁵⁷.

Helena Silveira iguala, nesse texto, em importância artística, a arquitetura da Santa Cruz, os seus jardins, e a sua cozinha, o que de certo modo acena para a dimensão do paisagismo como arte caseira dentre outras. O fato é que, em tudo o que fazia, Mina inseria uma certa dose de criatividade e ousadia, mesmo quando se tratava de atividades do cotidiano inevitável e prioritariamente doméstico da mulher — ao qual, aliás, parte de sua atuação paisagística pode ser remetida.

A Vera [Ferreira de Queirós Córdoba], que hoje em dia está com 70... 74 anos, conta que um dos maiores prazeres da vida dela foi em 1935, 36, no meu aniversário, tomar chocolate quente...[risos] porque nas festas, era guaraná... festa de brasileiro era guaraná, naquela época. E minha mãe servia chocolate quente.²⁵⁸

Tantos anos de dedicação às atividades sociais e artísticas na cidade de São Paulo renderam, na década de 50, uma homenagem dos meios jornalísticos na forma de um almoço a ela oferecido por artistas e jornalistas no Hotel Jaraguá, no centro paulistano, em 27 de agosto de 1955, que assim a caracterizaram na história cultural da metrópole.

Na última sexta-feira de agosto, no Hotel Jaraguá, realizou-se o almoço mensal de jornalistas, que dessa vez se reuniram para homenagear a Sra. Mina Warchavchik.

Nenhuma homenagem mais merecida do que a prestada a esta grande e sincera amiga das artes e dos artistas. Frequentadores do salão literário fundado pela Sra. Olívia Guedes Penteado, Mina e Gregori sempre praticaram a mesma tradição de cultura e inteligência que tão marcante tornaram a atuação da ilustre dama paulista na vida artística da nossa cidade.

Mina Warchavchik está sempre pronta a prestigiar, a incentivar, a apoiar qualquer iniciativa relacionada com as artes. A maioria das recepções levadas a efeito em sua residência tem por objetivo promover um encontro entre artistas, prestar tributo a intelectuais, pintores, musicistas, arquitetos, cientistas.

Em seu discurso de saudação o poeta Antônio Rangel Bandeira salientou devidamente este aspecto tão simpático da personalidade da homenageada, o importante papel que vem desempenhando na vida cultural de São Paulo.²⁵⁹

Paralelamente a todas essas atividades, Mina manteria um discreto vínculo com o mundo das artes, da arquitetura e paisagismo. Em 1948, juntamente a Carmen de Almeida, traduziria para o português a introdução do livro *Arquitetura social em países de clima quente*, de Richard Neutra, para a editora

Todtmann, de São Paulo²⁶⁰. Na década de 60, auxiliaria o próprio Geraldo Ferraz na redação das respostas à imprensa e na organização do livro sobre Warchavchik.

S: Me lembro tanto do Geraldo Ferraz, e da mulher dele [Pagú]. Eu me lembro dos dois, eles moravam em Santos, então no domingo eles vinham, almoçavam em casa, porque durante toda a feitura do livro, que se arrastou por muito tempo, minha mãe era muito perfeccionista.

T: Como que era [o papel de Mina], naquele momento, enquanto estava fazendo o livro?

S: Ah, ela gostou. Foi uma época que ela se sentiu útil.

T: Qual foi o papel dela?

S: Ah, ela aprontou um monte de coisas, ela fez uma série de textos, pegou informações, quer dizer, ela fez mais o livro do que... alinhavou o livro todo, grande parte do livro foi ela que fez. Eu me lembro dela fazendo o boneco, colando as coisas no lugar, tudo isso eu lembro.

T: E ela também conversou com o Geraldo, ela dava a versão dela?

S: Sim, eles trabalhavam juntos, minha mãe e ele.²⁶¹ [...]

S: Mas eu estava contando para eles que o Geraldo e a Pagú vinham almoçar no domingo, para trabalhar no livro, e o livro não tinha fim porque mamãe era perfeccionista demais!

J: E o próprio Warchavchik não intervinha na redação do livro? S: Não! Meu pai era muito concentrado. Ele tinha a arquitetura. Para ele o negócio era a arquitetura. O resto... ele era completamente sem ouvido para a música, zero, quando ele ia numa sinfônica, coitado, ele ficava lá... meu pai era terrível, acho que se botasse lá o hino nacional em russo ele era capaz de não saber...

I: A força da minha mãe foi realmente a grande mola.²⁶²

O papel de “porta-voz” de Gregori, cumprido por Mina, possibilitava que o arquiteto se mantivesse concentrado em seu trabalho. “Profundamente brasileira”, como a definiram seus filhos, ao tentar justificar o amor da mãe às coisas que se faziam no Brasil — artes, literatura — mesmo em vista da sua educação estrangeira, tratava-se de uma mulher que adotou o papel convencional de esposa, dona de casa, ainda que aristocrática e refinada, apaixonada pelo marido e pelo turbilhão de novas ideias nos anos 20. Passou da música para a culinária, e dali para a criação de chapéus, dedicando-se em seguida aos jardins modernos, e logo depois a organizar concertos musicais, nos quais cantava; aprendeu pintura com Lasar Segall, e línguas — não se furtou a se aventurar no ramo da tradução e da edição. O que por um lado denota uma certa flexibilidade da autodidata, uma habilidade em dialogar em diversas linguagens artísticas, por outro lado talvez explique o fato de todas essas lições artísticas terem passado à história de uma maneira muito discreta, ainda que a sua biografia se entrelace à história da arte moderna em São Paulo. Mesmo os jardins, certamente de todas a contribuição mais fértil, seminal, num campo em que o Brasil — na figura de Roberto Burle Marx — ainda viria

a desenvolver com toda a potencialidade um trabalho que recebeu como herança os caminhos sugeridos pelos jardins de Mina, poderiam talvez ter tido mais força, e, realmente, criado uma escola, despertado os meios artísticos e arquitetônicos para a emergência de uma nova forma de expressão espacial, não tivesse Mina deles se distraído frente a tantas possibilidades artísticas abertas. Tudo feito com muita habilidade e sensibilidade, maestria e senso artístico, refletindo ressonâncias entre diversos campos, mas sempre como um *hobby*, sem o comprometimento lutador de um artista de vanguarda. Talvez não tenha passado por sua cabeça audaciosa de pioneira, madame refinada, amante das festas e da sociabilidade chique, ciosa de seu tempo livre e ao mesmo tempo dedicada às funções tradicionalmente femininas do reforço de bastidores, a hipótese de se especializar, ou profissionalizar a execução de sua arte.

Temos como fontes orais uma entrevista realizada com os filhos de Mina e Gregori, Anna Sônia e Marius Ilia, em outubro de 2001, e a transcrição de um depoimento da própria sobre a trajetória de seu pai, Maurício Klabin, que cobre alguns anos de sua infância e juventude. Além disso, o livro de memórias de Geraldo Ferraz, jornalista, crítico de arte e amigo próximo do casal desde os anos 1920, também nos fornece alguns dados sobre a sua vida.

O estado de São Paulo foi o que recebeu mais imigrantes, concentrando 52,4% da população estrangeira em 1920. Fonte: FAUSTO, Boris (1997), p. 276.

Cerca de 84% do empresariado industrial de São Paulo e 90% dos seus operários era estrangeiro no começo do século XX. SILVA, Sérgio (1981), p. 91 e 98.

“A partir de 1886, São Paulo começou a crescer em ritmo acelerado. A grande arrancada se deu entre 1890 e 1900, período em que a população paulistana passou de 64 934 para 239 820 habitantes, registrando uma elevação de 268% em dez anos, a uma taxa geométrica de 14% de crescimento anual”. FAUSTO, Boris (1997), p. 286.

FAUSTO, Boris (1997), p. 284.

FAUSTO, Boris (1997), p. 282 e 284.

“Os negócios do café lançaram as bases para o primeiro surto da indústria por várias razões: em primeiro lugar, ao promover a imigração e os empregos urbanos vinculados ao complexo cafeeiro, criaram um mercado para produtos manufaturados; em segundo, ao promover o investimento em estradas de ferro, ampliaram e integraram esse mercado; em terceiro, ao desenvolver o comércio de exportação e importação, contribuíram para a criação de um sistema de distribuição de produtos manufaturados. Por último, lembremos que as máquinas industriais eram importadas e a exportação do café fornecia os recursos em moeda estrangeira para pagá-las” DEAN, Warren (1971), p. 60.

DEAN, Warren (1971), p. 59.

FAUSTO, Boris (1997), p. 287-8.

DEAN, Warren (1971), p. 93.

SILVA, Sérgio (1981), p.80.

FAUSTO, Boris (1997), p. 287.

ROTEMBERG, Anna S. (1974).

Cronologia... (2003).

ROTEMBERG, Anna S. (1974).

ROTEMBERG, Anna S. (1974).

Correio Paulistano (1956a).

ROTEMBERG, Anna S. (1974).

ROTEMBERG, Warchavchik (2001).

É relevante lembrar aqui das diferenças na educação de meninas e meninos, ainda no início do século XX. Enquanto aquelas eram preparadas para uma vida de dona de casa e anfitriã, os meninos eram preparados para dirigir os negócios da família, ou para seguir uma outra carreira.

DEAN, Warren (1971), p. 131.

DEAN, Warren (1971), p. 124.

Cronologia... (2003).

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 20.

Posteriormente mudado para número 325.

SEGAWA, Hugo (1999), p. 48.

SEGAWA, Hugo (1999), p. 48.

Correspondências arquivadas no Fundo Jenny Klabin Segall, Museu Lasar Segall.

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

ANDRADE, Mário (1942), p. 233.

ANDRADE, Mário (1942), p. 222.

Ver a este respeito AMARAL, Araci (1976).

ANDRADE, Mário (1942), p. 222.

LAFETÁ, João Luiz (2000), p. 20.

LAFETÁ, João Luiz (2000), p. 21.

LAFETÁ, João Luiz (2000), p. 21.

ANDRADE, Mário (1942), p. 225.

ANDRADE, Mário (1942), p. 226.

LAFETÁ, João Luiz (2000), p. 22.

ZILIO, Carlos (1982), p. 51.

Ugolino della Gherardesca, conde pisano que se transformou numa figura trágica do “Inferno” de Dante (canto XXXIII): aparece roendo o crânio do arcebispo Ruggieri degli Ubaldini, seu antigo aliado, que o acusou de traição, prendendo-o com os dois filhos e dois netos na Torre da Fome, onde morreram, gradualmente, à míngua. Há uma ambiguidade na passagem que pode levar o intérprete a entender que Ugolino pode ter devorado os seus descendentes, vencido pelo jejum maior que a dor.

Grupo escultórico do período helenístico que se refere, ao que tudo indica, a uma passagem da Eneida de Virgílio. Laocoonte, sacerdote de Apolo, teria despertado a cólera do deus ao profanar o templo a ele consagrado, unindo-se à sua mulher diante da estátua da divindade. Ao sacrificar um touro a Netuno, foi destruído, juntamente aos filhos que procurava proteger, por duas monstruosas serpentes vindas do mar.

ARRIGUCCI JR., Davi (2000), p. 68.

ARRIGUCCI JR., Davi (2000), p. 77.

ARRIGUCCI JR., Davi (2000), p. 30.

NUNES, Benedito (1979), p. 10.

NUNES, Benedito (1979), p. 25-6.

ZILIO, Carlos (1982), p. 51.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 34.

ANDRADE, Oswald de (1930).

CARVALHO, Flávio de (1930).

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 21.

FERRAZ, Geraldo (1983), p. 25.

SANTOS; PEREIRA (1987), p. 38.

IRIGOYEN, Adriana (2002), p. 46.

WARCHAVCHIK, Gregori (1928g), p. 2.

WARCHAVCHIK, Gregori (1931b).

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

SAMPAIO, Maria Ruth (1996), p. 141.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 33-4.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 28.

SAMPAIO, Maria Ruth (1996), p. 150.

FERRAZ, Geraldo (1983), p. 23-4.

O arquiteto visitara a casa da rua Santa Cruz e também a casa da rua Melo Alves, de propriedade de Max Graf. FERRAZ, Geraldo (1983), p. 57; FERRAZ, Geraldo (1965), p. 28-9.

A visita de Frank Lloyd Wright à casa da rua Toneleiros, no Rio de Janeiro, foi bem documentada pela imprensa, como atestam os seguintes artigos: A 'Casa Moderna' de Warchavchik, "Diário de Notícias", 23/10/31; Uma casa moderna, "Diário Carioca", 23/10/31; A exposição da casa moderna, "Correio da Manhã", 23/10/31; e Architectura Nova, "A Noite", 23/10/31.

FERRAZ, Geraldo (1983), p. 57.

LAFETÁ, João Luiz (2000), p. 24.

ANDRADE, Mário (1942), p. 226.

SEVCENKO, Nicolau (1992), p. 268-274. A comissão responsável pela Semana, além de Paulo Prado, incluía o governador Washington Luís, Oscar Rodrigues Alves, Numa de Oliveira, Alberto Penteado, Alfredo Pujol, René Thillier, Antônio Prado Junior, José Carlos Macedo Soares, Martinho Prado, Armando Penteado e Edgard Conceição.

SEVCENKO, Nicolau (1992), p. 290.

ANDRADE, Mário (1942), p. 229-30.

ANDRADE, Mário (1942), p. 228.

Paulo Prado, filho do conselheiro Antônio Prado, um dos pioneiros da expansão cafeeira e da indústria em São Paulo, envolver-se-ia em uma longa itinerância pela Europa antes da guerra. Olívia Guedes Penteado, viúva desde 1915 do grande fazendeiro de café Ignácio Penteado também chegaria da Europa pelo início da guerra. SEVCENKO, Nicolau (1992), p. 235.

ZILIO, Carlos (1982), p. 54.

ANDRADE, Mário (1942), p. 232.

ANDRADE, Mário (1942), p. 230.

ANDRADE, Mário (1942), p. 232.

LAFETÁ, João Luiz (2000), p. 28.

FAUSTO, Boris (1997), p. 317.

FAUSTO, Boris (1997), p. 320.

FAUSTO, Boris (1997), p. 326.

FAUSTO, Boris (1997), p. 327.

"Ora, São Paulo estava muito mais "ao par" que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre o Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderno, porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo". ANDRADE, Mário (1942), p. 226.

"A política cultural irá, portanto, passar das mansões paulistas para os corredores e salas das repartições culturais, como, aliás, era costume no Rio. Em todos os conflitos surgidos entre modernistas e acadêmicos, é o Estado que vai servir como árbitro, procurando manter um sistema de conciliação". ZILIO, Carlos (1982), p. 40.

ZILIO, Carlos (1982), p. 57.

VIEIRA, Lúcio Gouvêa (1984), p. 28.

VIEIRA, Lúcio G. (1984), p. 24.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 183-92.

No terceiro capítulo, exploraremos a permanência de conceitos que envolvem o paisagismo na obra escrita do arquiteto.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 36.

ZILIO, Carlos (1982), p. 59.

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

ALMEIDA, Paulo M. (1976), p. 42.

VANITAS (1933a).

Diário da Noite (1933c).

Diário da Noite (1933d) e Diário da Noite (1933e).

ALMEIDA, Paulo M. (1976), p. 56.

ALMEIDA, Paulo M. (1976); ALMEIDA, Paulo M. (1939).

ALMEIDA, Paulo M. (1976), p. 44.

Posteriormente mudado para 325.

Texto do convite constante do álbum de recortes de d. Jenny sobre a SPAM.

ZILIO, Carlos (1982), p. 59.

BECCARI, Vera (1979), p. 147.

ALMEIDA, Paulo M. (1976), p. 73.

BECCARI, Vera (1979), p. 148.

BECCARI, Vera (1979), p. 151.

ALMEIDA, Paulo de. *apud* BECCARI, Vera (1979), p. 153.

BECCARI, Vera (1979), p. 153.

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

Diário da Noite, (1940) 21 mai.

Diário da Noite, (1945) 02 ago.

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

Sonho... (1944).

Os filhos contam que, na noite de núpcias, Mina foi fazer um chá. Sempre viveu rodeada de empregados e governantas e por isso nunca tinha sequer entrado numa cozinha — ela nunca tinha fervido água. Mina foi verificar se a água já tinha fervido, tirou a tampa da chaleira e enfiou o rosto na abertura, queimando o nariz na noite de núpcias.

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

SILVEIRA, Helena (1984b).

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

Homenagem (1955), e Homenagem à sra. Mina Warchavchik (1955)

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 269

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

“PEQUENAS LIÇÕES DE UM PAISAGISMO MODERNO”

Os jardins projetados por Mina Klabin Warchavchik, no alvorecer do modernismo brasileiro, apontaram caminhos decisivos na história do paisagismo no país, muitos dos quais seguidos por alguns dos seus mais importantes representantes. Ainda que discretamente, Mina nos deixou lições de um paisagismo ao mesmo tempo afinado com as tendências de renovação e expressivo do ambiente natural e cultural a que dizia respeito.

Se a sua atividade nas artes em muito transcendeu ao projeto de jardins, e se o próprio paisagismo entre os anos 1920 e 1940 claramente ressentia-se de uma identidade profissional, foi nele talvez que Mina tenha marcado em definitivo a sua contribuição específica na história do modernismo brasileiro. Se do ponto de vista histórico é notável a singularidade de sua atitude nesse setor, ela é, contudo, inseparável do trabalho arquitetônico de seu marido, que não apenas circunscreve o seu trabalho, mas oferece um crivo importante de interpretação de sua obra. Com efeito, a fronteira entre o trabalho de Mina e o de Gregori é uma linha difusa, e essas esferas frequentemente se tocam. Se a intersecção entre paisagismo e arquitetura é bastante visível, em se tratando de jardins como os por ela projetados, que sempre mantiveram um estreito diálogo com a obra arquitetônica a que se relacionavam, ela é inevitável. É por essa razão que convém desde o início situar o surgimento e a permanência de alguns temas relacionados ao paisagismo, como a preocupação específica com a flora e o clima brasileiros, no debate contemporâneo da arquitetura.

3.1 Internacionalismo arquitetônico e paisagem nacional

Num dos primeiros textos sobre arquitetura moderna publicados no Brasil, o artigo “Acerca da arquitetura moderna”²⁶³, Gregori Warchavchik defendeu uma nova forma de se conceber arquitetura que estivesse em conformidade com o espírito de seu tempo; que não apenas deixasse de copiar estilos, mas deixasse de pensar em estilos; racional, baseada na lógica, que respondesse aos

princípios da indústria e da standardização e que fosse a mais cômoda e barata possível. Tudo isso sem que deixasse de valorizar o material de construção da época — o cimento armado — apresentando-o no seu melhor aspecto. Nesse texto, Gregori antecipava uma ruptura com a arquitetura até então praticada no Brasil, propondo um relacionamento novo entre a esfera industrial e a artística: “Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, incumbe o papel dos Medici na época da Renascença e dos Luízes na França.” Ao prescrever o papel de mecenas que deveria, em seu ponto de vista, ser adotado pela classe industrial, Gregori como que prefigurava um lugar privilegiado da arquitetura moderna — que ao fim e ao cabo viria a ser o seu, no horizonte de encomendas delineado pelo capital industrial. Pois, de fato, ao menos as suas primeiras realizações paulistanas a partir da casa modernista de 1928, ou bem foram financiadas pelos dividendos da fabricante de papel da família Klabin, e do patrimônio imobiliário por eles adquirido, ou bem por seleto círculo de relacionamentos de que se constituiu a sua clientela.

Ainda que parte significativa do ânimo renovador da arquitetura moderna brasileira possa ser entrevista ao longo dos parágrafos desse texto, um de seus corolários imediatos permanece, até aqui, oculto: o que diz respeito ao alvorecer de uma nova consciência paisagística, de cunho moderno, também representativa de afirmações nacionalistas ou tropicalistas de um grupo de artistas que ansiava por ver nascer uma nova linguagem que pudesse expressar as preocupações, vivências e experiências relacionadas à identidade cultural brasileira.

Mesmo que a preocupação com a relação entre flora, clima e arquitetura moderna não perpassasse o texto de 25, ela já começava a delinear-se em 26, em uma entrevista publicada na revista “Terra Roxa e Outras Terras”. Ali, Warchavchik, introduzido ao círculo paulista do modernismo, ampliava o conceito de arquitetura moderna para além do referencial de época em busca de nexos locais: Ao iniciar os estudos de uma construção, vê-se o arquiteto diante de três problemas: 1) atender praticamente aos fins da obra; 2) adaptá-la ao clima e costumes do lugar; 3) observar do ponto de vista estético as possibilidades concedidas pelo material de que dispuser no momento e harmonizá-lo da melhor forma possível com as características da época.²⁶⁴

Desde então, portanto, emergia na fala de vanguarda arquitetônica uma preocupação acerca da adequação do modernismo internacional às condições

climáticas e culturais do lugar, germen talvez de uma justificação regionalista que despontaria com maior força no seio do debate arquitetônico moderno algumas décadas adiante, mas que não disfarçava uma transigência para com os termos vigentes no debate nacional na década de 20.

Nesse mesmo texto, prossegue Warchavchik: No Brasil há inúmeras razões para adotarmos as linhas puras, sem adereços inúteis, já devido à falta de pedra de talho, já porque a flora nos faculta (referimo-nos às moradias situadas em jardins) meios para dispensarmos o reprovável emprego do “stucco” na ornamentação. É pena que até hoje nenhuma pessoa de gosto se lembrasse desse esplêndido elemento. Apesar da inesgotável variedade de trepadeiras e arbustos nacionais e estrangeiros que existe nos hortos paulistas.

Diz com acerto o Sr. Teobaldo Vieira que, no Brasil, a natureza, de parceria com o tempo, se encarrega de consertar os erros dos homens. Quantos benefícios não adviriam para a cidade se os proprietários de 80 por cento das casas da av. Paulista deixassem jasmins, roseiras, glicínias e outras plantas nacionais urdirem suas retuças sobre os horríveis gessos gogulados, sobre as fachadas que tanto dinheiro lhes custaram. Já não se pode dizer o mesmo das residências do bairro Higienópolis, que aparentam mais gosto e discrição, além de belos jardins onde há um esboço do que aconselhamos.²⁶⁵

Ou seja, Warchavchik explicitamente sugeria que o trabalho de jardinagem viesse a substituir a decoração sobreposta à construção; a vegetação podendo ser entendida como saudável ornamentação da arquitetura, um expediente que aliás apareceria já na primeira casa projetada pelo arquiteto. Mais ainda, Warchavchik sugeria ali que se construísse uma paisagem modernista também pelo uso da vegetação. É verdade que a opção pelo uso exclusivo de plantas tropicais não era postulada. Ao contrário, ao lado da vegetação nativa, Warchavchik sugeria a adoção de jasmins, roseiras e glicínias como material a ser aproveitado nessa “ornamentação vegetal” da arquitetura por ele imaginada. A mera referência aos jardins residenciais do bairro de Higienópolis, como hipótese válida para o paisagismo, parecia indicar o quanto essas primeiras incursões do arquiteto na problemática do novo jardim para a nova arquitetura ainda estavam distantes daquilo que seria alcançado por Mina nos jardins das casas modernistas.

Figura 43: Manchete da entrevista de Warchavchik ao Correio Paulistano, 1928

CORREIO PAULISTANO
**A primeira realização da architectura
moderna em São Paulo**
Gregori Warchavchik, a quem cabe as honras da iniciativa, fala ao "Correio Paulistano"

Fonte: Warchavchik, Gregori (1928k) Dois anos depois, em 1928, o arquiteto escreveria um artigo para o "Correio da Manhã" em que descreve a obra da rua Santa Cruz, seu primeiro e polêmico projeto moderno. Nesse texto, Warchavchik declarava a sua inspiração/dívida para com o "encanto das paisagens brasileiras" na composição da casa; a opção pelo uso das telhas coloniais surgindo inclusive como uma tentativa de oferecer à residência um caráter brasileiro, tão fortemente assinalado pelo emprego de plantas típicas brasileiras nos seus jardins.

Não querendo simplesmente copiar o que na Europa se está fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar um caráter de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima, e também às antigas tradições desta terra. Ao lado de linhas rectas, nítidas, verticais e horizontais, que constituem, em forma de cubos e planos, o principal elemento da arquitetura moderna, fiz uso das tão decorativas e características telhas coloniais, e creio que consegui idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeita adaptação ao ambiente.

O jardim, de caráter tropical, em redor da casa, contém riquezas de plantas típicas brasileiras. Foi minha colaboradora na criação deste jardim, bem como nos últimos arranjos internos, minha senhora, d. Mina Klabin Warchavchik.²⁶⁶

Figura 44: Santa Cruz, por volta de 1928



Fonte: Acervo da família Klabin Warchavchik Se o uso das "tão decorativas e características" telhas coloniais foi, de fato, intencional, ou decorrente do desafio quase intransponível, ainda na década de 20, de se sobrepor às impossibilidades técnicas que limitavam a expressão arquitetônica racionalista ao pé da letra, é uma pergunta que ainda está para ser respondida. O que não deixa espaço para dúvida como gesto de "abrasileiramento" da obra, no entanto, é o ato deliberado de sobrepor à imagem da casa a figura audaciosa de um jardim tropical, desafiando tanto a tradição botânica da jardinagem no Brasil quanto os modelos tradicionalmente aceitos de desenho desses espaços. O discurso reflete talvez a preocupação com a valorização da paisagem nacional e com a elaboração de um vocabulário formal de arte moderna que pudesse ser reconhecido como brasileiro, preocupação evidentemente tributária do debate artístico do período.

Com efeito, o jardim da casa da rua Santa Cruz, tal como estava constituído à época de sua inauguração, e nos seus primeiros anos, compunha-se principalmente de espécies vegetais como dracenas (*Dracaena arborea*, *Dracaena fragrans*), palmas (*Opuntia ficus indica* ou *Nopalea cochenilifera*), mandacarus (*Cereus peruvianus*), guapuruvus (*Schizolobium parahyba*) e um gramado²⁶⁷. É interessante notar que, à exceção do mandacaru e do guapuruvu, as espécies empregadas não eram nativas, mas sim originárias de regiões tropicais tão diversas quanto a África ou o México. Com o desenvolvimento do jardim, seriam introduzidas outras plantas tropicais, como o pândano (*Pândanus madagascariensis*), o guaimbê (*Philodendron sp.*), a samambaia (*Nephrolepis sp.*), o sisal (*Agave sisalana*) e o xaxim (*Dicksonia sellowiana*). Novamente, plantas de origens diversas: o guaimbê e o xaxim são do Brasil; o pândano, de Madagascar; a samambaia, de diversas regiões tropicais; e o sisal, do México. Além dessas, a azaleia (*Rhododendrum sp.*), da China, também foi introduzida nos primeiros anos do jardim²⁶⁸. O fato é que, se manteve uma aparência eminentemente tropical, com a maior parte de suas espécies provenientes de regiões intertropicais ao redor do mundo, em termos de origem das espécies ali adotadas, ele nunca esteve exclusivamente ligado à flora brasileira.

Figura 45: Santa Cruz, década de 30. Notar agave na extrema esquerda da foto, e guaimbê na lateral da varanda



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU-USP

É curioso perceber a permanência de um argumento regional em Warchavchik, precisamente quando o seu combate internacionalista produzia as primeiras expressões, digamos, “teóricas” de arquitetura. Pois já em “Decadência e renascimento da arquitetura”, também de 1928, Gregori reforçava a ideia da criação de um estilo moderno mundial que, ao mesmo tempo, fosse o mais regional possível. Uma arquitetura criada, entre outras

coisas, a partir do contato com a terra, e cuja primeira e principal exigência seria a de se adaptar à região, ao clima e aos costumes do povo.

Figura 46: Santa Cruz. Pândanus no gramado frontal, década de 50



Fonte: acervo da família Klabin Warchavchik Os arquitetos da nova geração, procurando ardentemente a verdade, procurando o contato com a terra, procurando compreender as exigências da vida de hoje, aprendendo a usar materiais novos, e aproveitando-se das possibilidades de uma nova técnica (com as quais as gerações passadas nem teriam ousado sonhar) estão criando a arquitetura nova.

Haverá um só estilo moderno, com suas diferenças oriundas do clima e dos costumes. Faremos talvez uma arquitetura europeia, outra sul-americana, outra americana. Finalmente, todas juntas formarão um só estilo, mundial, criado pelas mesmas exigências da vida, pelo material idêntico usado para construção, o concreto, o ferro, o vidro. Aliás, construindo pelas leis da mecânica, da estática, da óptica, da acústica, leis estas todas universais, seremos obrigados a formas todas científicas das quais não será possível libertar-nos e que seriam as mesmas para todos os países do mundo. Apesar disto, esta arquitetura será a mais regional possível porque a sua primeira e principal exigência será a de adaptar-se à região, ao clima, aos costumes do povo.²⁶⁹

Percebe-se que o jardim, como vínhamos descrevendo anteriormente, seria justamente um dos elementos que cumpririam o papel de caracterizar aquela arquitetura branca e geométrica, de paredes lisas e janelas recortadas com toda limpidez sobre as superfícies rebocadas, como algo pertencente ao contexto brasileiro, principalmente nas casas pós-Santa Cruz, onde o jardim é praticamente o único elemento capaz de corresponder a tal propósito. O abandono das telhas coloniais e do varandão em favor dos tetos planos e da

arquitetura prismática evidencia o caminho do arquiteto em busca daquele ideal de construção absorvido do mestre Le Corbusier e de outros expoentes do modernismo internacional como Walter Gropius. Essa similaridade nas proposições do arquiteto atuante no Brasil e aqueles na Europa é o que, aliás, assinala Ferraz: Warchavchik resistiu bem ao contato de dois anos em que trabalhou com o arquiteto Piacentini, para chegar à América embebido de idéias novas, que eram as idéias em elaboração nos centros cultos da Europa. [...] Era no mesmo ano em que Walter Gropius iniciava a publicação dos “Bauhausbücher”, com sua obra “Internationale Architektur”. E preliminarmente, podemos dizer que poucas e relativas dissonâncias separavam os dois documentos, o do mestre alemão que conduzia as idéias correntes da vanguarda em seu grande instituto em Dessau e as indicações que formavam o escrito de Warchavchik [refere-se ao “Acerca da arquitetura moderna”].²⁷⁰

Ao mesmo tempo em que mantinha a ligação com os ideais internacionalistas europeus, a repetição da imagem do jardim com seus mandacarus e suas palmeiras emblemáticas denota um compromisso redivivo com a busca de uma expressão artística nacional bem coerente com a trajetória das ideias modernistas entre nós.

O fato é que os jardins de Mina dariam o aval para que a arquitetura racionalista penetrasse como mais uma das expressões do discurso modernista no Brasil, como um sinal de uma origem peculiar. Precisamente por aí, a imagem dos jardins se descolava da imagem da casa para a preservação de um compromisso simultâneo com o universal e o regional. É verdade que esse jardim tropical pode ser colocado em relação à ideia da *mediterraneité*²⁷¹, presente em Le Corbusier, uma influência de culturas mediterrâneas por ele retida desde as primeiras viagens ao oriente, à Grécia e à Turquia, que se apresentava na conformação da geometria das casas, prismáticas, brancas, com seus tetos planos, e que se reflete no tipo de vegetação adotada, mas o fato das construções de Warchavchik localizarem-se geograficamente no Brasil, e temporalmente em um momento de discussão da criação de uma cultura de matriz nacional, que pretendia absorver elementos da paisagem e do folclore na criação desse novo vocabulário, identificava esses jardins muito fortemente com essa ideologia.

Esse procedimento de sobreposição imagética seria aplicado por arquitetos e paisagistas em outros momentos da história do modernismo brasileiro, como se essa experiência estivesse a apontar caminhos. Jardins como o do MEC (1936), ou o do Pavilhão de Nova Iorque (1939), os jardins dos palácios em Brasília e tantos outros, planejados por Burle Marx ou por outros nomes, tinham essa dimensão de certificado da origem que aparece nos jardins de Mina. Contudo, mais do que cenográfico, esse jardim pretendia-se fundido à obra como uma característica intrínseca do moderno no Brasil. De fato, a interligação entre o jardim e a casa, dada pela sobreposição de imagens contraditórias, enraizava-se no discurso de Gregori sobre a sua própria obra. Em 1931, ele informava ao leitor francês da revista “Cahiers d’Art” como a natureza tropical — sua maior aliada — enquadrava favoravelmente a casa moderna com os cactos e outros vegetais, e como a luz destacava os perfis da construção em meio à massa verde: Mais nos alliées les plus efficaces, au Brésil du moins, ce sont la nature tropicale, que encadre si favorablement la maison moderne de cactus et d’autres végétaux superbes, et la belle lumière que détache les profils dairs et nets des constructions sur les fonds de verdure sombre.

De plus en usant de bons systèmes d’isolation, et surtout des toit-terrasses, et en étudiant un système convenable d’aération pour la saison des chaleurs, on peut réussir à créer des types de maisons qui s’encadrent si bien dans l’ambiance du pays que l’architecte, chargé de bâtir la maison au milieu de son jardin, s’acquittera de cette tâche avec un véritable plaisir.²⁷²

3.2 A crítica local e os jardins modernistas Parece que a referência à harmonia da casa com o clima e a paisagem torna-se de fato uma constante no discurso do arquiteto acerca de sua própria obra, como se nota: Oferecendo aos jornalistas cariocas um aperitivo, o Sr. Warchavchik teve a ocasião de lhes mostrar a casa exposta, de propriedade do Sr. William Nordshild, à rua Toneleiros, 138, detalhando minúcias interessantes e a harmonia com o clima e com a época.²⁷³

Os autores que comentaram a originalidade e a modernidade dessa nova arquitetura não se furtaram a descrever os distintos valores da casa, inclusive o jardim e as demais contribuições de Mina no projeto. As relações entre a casa e o jardim, a princípio incidentalmente abordadas, pouco a pouco viriam a ser enfatizadas como tecendo um todo indivisível e emblemático em sua ousadia. Um dos primeiros textos a operarem nesse tom aparece no “Correio

Paulistano” de 30 de junho de 1928. O autor, que assina H. L., descrevia sua visita à Santa Cruz: Quando, na tarde de ontem, a fidalguia da Sra. e do Sr. Gregori Warchavchik nos acolheu, senti que estava vendo, neste assunto de residência particular, alguma coisa nova, original e muito bela. [...] Decoração e mobiliário correspondentes. Mas aqui termina a pura obra do arquiteto para começar o dom sutil e culto do gosto pessoal no arranjo, na disposição das coisas e das cores. Foi o domínio em que a Sra. Warchavchik pôde, com o seu fino, apurado senso moderno, completar a obra do marido, tornando-a um encanto, uma maravilha.²⁷⁴

Sabemos pelo filho do casal, Marius Ilia, que Mina auxiliava Gregori em seus projetos, opinando sobre o desenho de móveis e objetos. Na casa da Santa Cruz, Mina, além de planejar o jardim, teria organizado também a disposição da mobília e da decoração, a combinação de cores e volumes, o que era muito natural, uma vez que se tratava da própria residência do casal²⁷⁵. Em todo caso, era a harmonia das disposições e arranjos produzidos com senso estético e devotamento ao moderno que chamava a atenção do visitante para a figura da esposa. Atuação decisiva na decoração interna da casa, aliás já frisada pelo próprio marido no texto para o “Correio Paulistano” de 08 de julho de 1928.

A menção ao jardim, a descrição das espécies utilizadas e demais comentários aumentavam à medida que se acirrava o debate sobre as obras, o que mostrava que a imagem do jardim ia ganhando força com o passar do tempo, impregnando-se no imaginário paulistano. Em 1929, publica-se no “Diário Nacional” um outro artigo sobre a Santa Cruz: O cimento armado está bem expresso pela nitidez e arrojo das formas, permitindo as largas janelas de canto que não só arejam completamente o interior como trazem para os aposentos de permanência a presença constante do jardim exterior. Este representa aliás uma criação interessantíssima do engenheiro Warchavchik. Os gramados lisos e planos, emoldurados por cactos e palmeiras são duma originalidade esplêndida e dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina.²⁷⁶

Esse artigo propunha uma interpretação da relação entre a casa e o jardim que faria história: as janelas de canto propiciariam uma interconexão entre o interior e o jardim, trazendo-o para dentro da residência. Além disso, mostrava a importância dos gramados que circundavam a casa, e que propiciariam o distanciamento adequado para a apreciação da paisagem

produzida. Na visão do autor do texto, emoldurados por palmeiras e cactos, esses gramados dariam ao conjunto uma nota de “disciplina”. É significativo que o jardim — composto por uma vegetação tropical, até então desprovida de *status*, associada ao mato, ao primitivo, ao selvagem — surgisse como força de disciplinamento perante uma obra arquitetônica branca, de linhas retas e geométricas.

Com efeito, quando Mina retira o cacto de seu ambiente natural primitivo e o coloca defronte a uma construção que se pretende moderna, ela está operando uma transformação. Além de localizar a casa, oferecia à planta o salvo conduto para circular no ambiente modernizado e urbanizado da metrópole, e com ela, todo um universo primitivo associado. Era realização, portanto, modernista e afinada com as leituras contemporâneas do primitivo e do regional. Essa requalificação da planta brava por meio desses tensionamentos do elemento autóctone, fosse ele a flora nacional, fossem os próprios atributos brasileiros, ganhava um *status* de algo a ser visto e apropriado no interior das expressões artísticas do período.

Mas qual a função do jardim tropical perante a realização arquitetônica inegavelmente internacionalista? Ainda no ano de 1929, Anísio Teixeira, diretor de Instrução Pública do Estado da Bahia, comenta as suas impressões da casa da rua Santa Cruz: Warchavchik é russo, e nunca tive uma impressão mais forte da casa brasileira que eu entendo com o meu espírito moderno e livre de filho da América, como quando visitei a sua residência de linhas fortes e claras, construída toda em cimento, ferro e vidro dentro de uma moldura de gigantescos cactos nacionais. A obra era brasileira porque era um consórcio inteligente entre o espírito do homem e as características da terra.²⁷⁷

O valor da obra estaria na conjugação inteligente entre *Zeitgeist* e *genius locci*. Para Teixeira, essas duas instâncias estariam representadas por elementos diferentes, respectivamente a casa e o jardim, esse último fornecendo ao conjunto uma percepção da terra como lugar. Tal a ideia que também se depreendia de um outro artigo publicado no “Correio Paulistano”, em 1930, acerca da casa da rua Itápolis: A distribuição dos volumes arquitetônicos coloca a casa em realce geométrico, num tufo de verdura tropical, onde os cactos e as palmas fazem o ambiente geográfico. A pureza das linhas com que Warchavchik distribuiu a moradia modernista torna-a discreta, distinta, simples e nenhum detalhe se apodera da admirável visão de conjunto

conseguida pelo artista arquiteto. É a perfeição que encontra na paisagem a nota ajustada e correta.²⁷⁸

O texto destacava, portanto, o jardim como construtor do ambiente geográfico — isto é, o jardim localizava geograficamente a arquitetura internacional. A percepção do conjunto casa e jardim como um todo indivisível, capaz de produzir uma imagem simples e distinta já aparecia aqui com toda nitidez. Indissociabilidade fortalecida nos primeiros anos em meio ao intenso debate sobre as construções.

A força dos jardins modernistas de Mina seria evidenciada ao longo do tempo, e suas várias facetas, descortinadas: primeiramente, eles seriam vistos como expressão do espírito do lugar, elemento de valorização da obra de Warchavchik na medida em que a inseria na causa modernista de nacionalização das artes; num segundo momento, reconhecendo-se o mérito de valorizar a vegetação tropical como forma de promover a própria nação; em seguida, os comentaristas passariam a valorizar uma nova maneira de operar no universo paisagístico, capaz de fundar por aí uma nova tradição.

Para completar a obra do arquiteto Warchavchik, está também a reclamar São Paulo uma paisagista audaz que, fugindo à mesmice dos buxos e pinheiros monótonos, tivesse a coragem de recompor com mais largueza a moldura vegetal da grande cidade, plasmando-a com um cunho e um caráter bem diverso e atual.²⁷⁹

A intersecção entre a arquitetura e o paisagismo modernos tornava-se indelével; as obras de Mina e de Gregori se confundindo na criação de uma nova possibilidade de compreensão do ambiente que nos envolvia e da arquitetura que se propunha: Gregori descobriu a maneira de confraternizar a casa moderna com a rebeldia e a grandiosidade da Natureza. Depois dele, o olhar da gente acha possível um paralelo entre a arquitetura e o ambiente panteístico que nos envolve. Suas residências estão libertas, estão à vontade dentro da paisagem verde e ao contato com a luz tropical.²⁸⁰

Mas nem toda repercussão foi assim tão entusiástica. A inauguração da casa da rua Santa Cruz, em 1928, suscitou acirrada polêmica na imprensa. De um lado, os defensores do modernismo arquitetônico, exemplificados pela figura de Gregori, então representado pelo jornalista Geraldo Ferraz; de outro, os defensores da arquitetura de estilo, liderados pelo arquiteto Christiano Stockler das Neves. Muito se escreveu, de lado a lado, em periódicos especializados e na grande imprensa, acerca dos argumentos antagônicos.

Embora se tenha escrito bastante acerca das casas de Warchavchik e embora os cronistas afinados com essa nova arquitetura se utilizassem da imagem do jardim como mais um dos elementos de valor em suas obras, praticamente todos os comentários disponíveis acerca dos jardins partiam do grupo defensor da arquitetura moderna. Muito pouco se escreveu do outro lado da trincheira sobre os jardins de Mina. É como se figuras como Christiano Stockler das Neves ou Dácio de Moraes, indignados com a visão das casas, não tivessem conseguido sequer enxergar os jardins, pondo-se a criticar os textos e as obras de Le Corbusier, e a defender os estilos históricos sem se darem conta de uma outra faceta daquela modernidade que emergia diante de seus olhos.

É inclusive curioso notar como, em um dos raros trechos em que discorre sobre os jardins modernos, Dácio o faria antes de tudo para criticar a ideia do terraço jardim ou para mostrar como a ideia de teto plano descenderia das arquiteturas mediterrâneas e marroquinas, o que se poderia facilmente comprovar pela preferência incontestável dos arquitetos modernos pelas palmeiras e cactos. Enfim, para concluir, ironicamente: “Este processo de remover plantas exóticas em vasos para o centro da Europa ou alhures é de um futurismo saboroso!”. Dácio, na verdade, indignava-se com o uso da vegetação tropical em cidades em latitudes temperadas, ainda que nada tivesse a dizer sobre os mandacarus e as palmas que se erguiam majestosas em plena São Paulo.

Eliminar o rés do chão, que seria o plano natural para o seu jardim legítimo, em boa ligação com a casa (como aliás preconizam e contradizem na sua ideologia) é uma idéia estulta; jogar o jardim para o último plano da casa não se compreende, mas se explica. A estrutura de sua casa, que consta de postes (colunas de ferro ou cimento armado) que a partir do chão sobem através das lajes até o último pavimento; realizou este teto típico das fábricas ou arranha-céus (terraço). Esse terraço (eureka!) veio a calhar, para tirar-se o tal partido (gíria oportunista!) e lá se foi o jardim do chão para o ar! Esse jardim, portanto, foi uma consequência e não um caso pensado (absurdo arquitetônico): o pretexto de isolamento não procede, porque a técnica moderna (outro cavalo de batalha da nova Legião, agora fora de combate) tem o ‘pudlo’ e outros materiais isolantes que podem garantir perfeito isolamento das casas, mesmo dentro das várzeas. E, para concluir a improcedência deste dogma, basta a observação atenta do croquis, que também aqui juntamos. Nesse croquis observaremos a solução natural dos telhados pelas normas da razão, da utilidade e sua legítima função. Nos trópicos, temos as aldeias tipo ‘pequeno Jerusalém’ ou marroquinas com as suas coberturas chatas de abóbadas, perfeitamente coerentes ao local (muita areia e pouca chuva). Subindo para o norte atravessando-se o Mediterrâneo, ilustramos o telhado tipo colonial, em Portugal (chuva); na França temos a clássica criação tipo ‘Mansard’

(chuva e neve); no norte da Europa, finalmente, na Dinamarca e Escandinávia, temos o telhado de grande inclinação (muita neve). Para provar ainda a interessante sugestão que a forma do telhado marroquino induziu a esses poetas, basta observar-se a predileção e preferência pelas palmeiras, cactos e outras plantas tropicais e agrestes que circundam essas casas modernas. Esse processo de remover plantas exóticas em vasos para o centro da Europa ou alhures é de um futurismo saboroso!²⁸¹

Dácio não se referia, aqui, ao jardim da casa de Warchavchik, também de 1928, mas sim aos jardins produzidos para as casas de Le Corbusier na Europa. Criticava, principalmente, a teoria de arquitetura moderna expressa pelos escritos desse arquiteto, os tetos-jardim e a utilização de plantas tropicais em países temperados, atribuída por ele à influência das arquiteturas mediterrâneas sobre a obra moderna.

3.3 A obra paisagística

Não é de estranhar que os projetos paisagísticos de Mina Klabin Warchavchik não tenham sido até hoje devidamente examinados. São inúmeras as dificuldades de reconstituição exata da concepção original dos jardins a ela atribuídos. Mina não deixou pranchas com os projetos dos jardins, ou outra forma de descrição da concepção deles. Assim, a autoria de alguns desses jardins tem que ser atribuída com base no reconhecimento de procedimentos recorrentes naqueles jardins que Geraldo Ferraz atribui à autoria de Mina, em sua monografia sobre Gregori Warchavchik, ou os jardins que o próprio Gregori atribui à sua esposa em artigos de jornal.

Percebe-se uma certa coerência nos gestos de projeto dos jardins de Mina que pode ser interpretada como uma marca de autenticidade. A clara relação com a arquitetura, a construção do espaço em três dimensões, os traçados, a escolha das espécies, o trabalho com linhas e volumes, a incorporação da visão em altura e o trabalho com a topografia, o traçado e o desenho dos caminhos refletindo tanto uma investigação constante desses temas no seu trabalho, quanto a incorporação de questões oriundas de outros momentos do debate artístico modernista, e a releitura de obras que estavam tornando-se emblemáticas dessa nova forma de projetar o jardim.

A reconstituição dessas obras tornou-se, portanto, apenas possível pela organização de séries históricas de fotografias, principalmente a partir das fotos remanescentes dos jardins que datam da época de sua inauguração ou registradas em períodos determinados. Felizmente, à diferença da arquitetura, no estudo do paisagismo as imagens constituem um instrumento valioso para

o estudo da composição dessas obras, em detrimento do projeto de locação das plantas. Elas proporcionam a visão da paisagem criada pelo artista contemplando a sua variação temporal, tanto em função das mudanças sazonais influenciadas pela sucessão das estações, quanto aquelas mudanças devidas ao crescimento e desenvolvimento da vegetação nos anos posteriores ao plantio. Pierre Grimal, aliás, já havia caracterizado a arte da jardinagem como modo de expressão artística que é determinada pela expressão temporal²⁸². E como tal, mais próxima da música e do teatro que da arquitetura ou da escultura, artes relativamente independentes da duração²⁸³. Em um caso como o do jardim da Santa Cruz, que foi objeto da preocupação de Mina durante décadas em que viveu ali, e que sofreu reformas paralelamente àquelas feitas na própria casa, a construção da trajetória temporal daquela obra é tão ou mais importante que a simples determinação da disposição das espécies na sua primeira versão.

Diante de uma personalidade ao mesmo tempo difusa e decisiva, referência obrigatória na história do paisagismo brasileiro, mas de difícil recomposição biográfica, algumas alternativas se impuseram no exame de sua obra. A recusa à autonomia profissional e a atuação exclusiva ao lado de Gregori Warchavchik, se em si mesmas revelam impasses constitutivos do campo paisagístico em sua origem, e não apenas da profissionalização feminina entre nós, levaram-nos a valorizar o acervo profissional do marido como um dos espaços privilegiados de levantamento documental. Ao lado de imagens de alguns jardins publicados em periódicos ou conservados pela família, o acervo de fotografias do escritório de Warchavchik, que se encontra na biblioteca da FAU-USP constitui um conjunto inevitável de informações.

O conjunto dos jardins aqui apresentados inclui vários jardins de autoria comprovada de Mina, e alguns cuja autoria não é determinada, mas por seguirem via de regra os padrões já consagrados em outras obras da paisagista, estão aqui sendo tratados como obras de mesma autoria. De autoria comprovada são os jardins:

1. da Casa da rua Santa Cruz (1928) [FERRAZ, Geraldo (1965) p. 26 e 51; Correio Paulistano, 08/07/1928];
2. da Casa da rua Itápolis (1929) [FERRAZ, Geraldo (1965) p. 99];
3. da Casa da rua Bahia (1929) [FERRAZ, Geraldo (1965) p. 104];

4. da Casa da av. Rebouças (1938) [FERRAZ, Geraldo (1965) p. 207].
Os que aqui atribuímos a Mina são:
5. o do Apartamento modernista do Edifício Olinda (1932);
6. o do Edifício Mina Klabin Warchavchik, à alameda Barão de Limeira (1939);
7. o da Casa Cândido Silva (1929);
8. o da Casa Antônio da Silva Prado Neto (1931);
9. o das Casas de aluguel à rua Bertha (1930);
10. o do Estande de Warchavchik no 1º Congresso de Habitação (1931).

Sabemos também que, além desses jardins, Mina chegou a elaborar um projeto de jardim tropical para a casa da rua Toneleiros (1931); esse projeto, no entanto, nunca chegou a ser executado, tendo sido substituído por um jardim-bosque de autoria da esposa do proprietário, Elfried Nordshild, uma senhora alemã muito ligada à cultura de seu país natal²⁸⁴.

Figura 47: Casa da rua Toneleiros, fachada



Fonte: Ferraz, Geraldo (1965) Para Elfried, os diversos jardins da casa e a localização junto ao morro permitiram dar vazão ao culto germânico pela natureza e pela floresta, ao qual se ligava por sua origem rural. Esse culto, antigo e romântico, é um elemento essencial da identidade e autenticidade da cultura popular alemã, uma celebração sentimental embalada pelos mitos da origem desse povo. Assim, a casa Nordshild conciliava duas tradições culturais diferentes [o culto do marido à máquina, e o da mulher, à floresta] e amenizava, concretamente, a polarização entre cultura e natureza. Enquanto William dedicava-se ao funcionamento operacional da casa, Elfried tomou para si os cuidados com os jardins e demais áreas externas da residência, pois isto era, naturalmente, da sua “alçada” e competência. Por isso, o projeto paisagístico tropical de Mina Warchavchik foi logo recusado e substituído por “autênticos bosques” de pinheiros e outras vegetações européias.²⁸⁵

Figura 48: Casa da rua Toneleiros, fachada



Fonte: Ferraz, Geraldo (1965) Apesar de sua extensa educação artística, como era de praxe entre as filhas da burguesia industrial de então, Mina jamais se profissionalizou. Sua atuação circundou a de Gregori, trabalhando principalmente nos jardins das casas por ele projetadas, e se estendeu por um período relativamente curto: a primeira casa, na rua Santa Cruz, é de 1928; o último projeto identificado, que é o jardim para a casa da avenida Rebouças, de 1938. Tendo atuado sempre como o braço direito de seu marido em diversas instâncias já descritas, ela o fez também aqui. É interessante notar o paralelo entre uma experimentação limitada que aparece na arquitetura da Santa Cruz, principalmente em comparação com casas posteriores, como a Itápolis, a Bahia, ou a casa Antônio Silva Prado Neto, e um desenvolvimento similar que aparece nos jardins dessas mesmas casas. De fato, o jardim da Santa Cruz pode ser visto como um projeto de transição, uma primeira experimentação, já que ainda retém elementos do paisagismo tradicional, enquanto que os jardins das casas Bahia e Itápolis ganham em força e ousadia, e se distanciam muito mais desses modelos convencionais. A despeito do fato de nunca ter se profissionalizado, nem se dedicado de uma maneira mais contínua à execução de jardins, Mina se permitiu uma certa liberdade na experimentação para um jardim moderno. Seu trabalho absorveu influências europeias, como as experiências de Guevrekian com a abordagem cubista do jardim, por exemplo; dialogava com o modernismo brasileiro, na problematização da criação de uma paisagem nacional, na valorização da flora tropical e numa certa libertação dos cânones acadêmicos em busca de um novo vocabulário para uma arte brasileira.

3.4 O uso das plantas

A seleção feita por Mina de plantas tropicais de diversas origens, que aparecem então no discurso sobre as obras como “riquezas de plantas típicas brasileiras”, pode denotar um processo de construção de uma paisagem brasileira, análogo ao processo de análise e síntese efetuado por Tarsila na fase Pau-Brasil: um primeiro momento de viagens e anotação de elementos da paisagem, como o cacto, o mamoeiro e a palmeira, e em seguida uma reordenação desses elementos a partir de uma estrutura moderna, em termos de geometria e volumetria²⁸⁶. No caso de Mina, a simples eleição de espécies vegetais, mesmo que fossem todas nativas, inevitavelmente implicaria a exclusão de outras. Por que o cacto, e não a araucária ou a vitória régia, por exemplo? Além disso, a forma de trabalhar a imagem da planta remetia a

Tarsila. Em ambos os casos a vegetação era inserida numa paisagem geometricamente construída — em Tarsila, pelas linhas e massas de cor que compõem o quadro; em Mina, pelo pano de fundo dado pela arquitetura das casas — e se moldava a esse ambiente geométrico. Nos quadros de Tarsila, o cacto e as outras plantas tinham sempre uma estrutura muito clara, definida por uma composição cilíndrica simples. Em Mina, a vegetação se amoldava à geometria na medida em que era organizada segundo planos que dialogavam com os planos da construção.

Ao que parece, e ao contrário do que se disse²⁸⁷, a imagem do cacto em Tarsila não podia ser exclusivamente caracterizada como agressiva. É emblemático o comentário da pintora a um projeto de jardim de Roberto Burle Marx para uma casa no Leme. Ali, tomando seu banho de sol, gordos e bem alimentados, eram flagrados em sua variedade escultórica: Alguns degraus de pedra dão acesso a um pequeno planalto enxuto, varrido de sol. É o quartel-general dos cactos que ali se instalam confortavelmente, bem nutridos, de folhagens gordas, escultóricas, que se fingem de cobras, candelabros, mãos espinhosas, cabeleiras hirsutas.²⁸⁸

Com efeito, o cacto que Tarsila pintava em seus quadros, da fase Pau-Brasil, e principalmente da fase Antropofágica, era o cacto gordo e macio, leve como uma membrana que se enchia de água e flutuava. Nele, as figuras humanas e animais se recostavam, como uma metáfora de fertilidade, feminilidade e sensualidade.

É claro que Mina não poderia suavizar a imagem da planta viva, mas a sua maneira de utilizá-los remete a uma ideia de disciplina. Mina não está trabalhando com a face agressiva e selvagem do cacto, mas sim com a sua geometria de linhas retas e arcos, com sua regularidade e sua cor uniforme, elementos que dialogam com o desenho das casas.

O uso da vegetação tropical é uma das características mais fortes do trabalho de Mina, principalmente nos projetos iniciais — a casa da rua Santa Cruz, a casa da rua Itápolis e a casa da rua Bahia — mas também nos demais projetos, inclusive nos apartamentos. Não é por acaso uma das eternas referências a seus jardins, tanto na crítica como na historiografia de arquitetura e paisagismo, como entre suas maiores virtudes e valores de transgressão.

É verdade que plantas como palmeiras e dracenas já figuravam em jardins ecléticos na década de vinte, mas o tratamento dado por Mina à flora dos trópicos é original, em vários sentidos. Primeiramente, pela própria condição de inserção das espécies em combinações e contrastes inusitados. Em segundo lugar, pelo fato dessas plantas terem ganhado, nesses jardins modernistas, o papel de protagonistas do espetáculo paisagístico, com uma importância inédita. Por último, pela inserção de elementos, como os cactos, como índice da paisagem brasileira, antes utilizados apenas em residências em estilo Missões ou neocolonial. Essas plantas, que antes apareciam como elemento constituinte da cenarização da arquitetura eclética, surgem agora com a pretensão de afiliar-se à arquitetura na criação de uma obra despida de estilos, e por isso são vistas como índice de uma paisagem local, e não como transposição de uma paisagem importada.

3.5 Uma análise dos jardins

Os jardins analisados a seguir serão avaliados quanto à vegetação utilizada — em praticamente todos os casos, de origem tropical — buscando tematizar o efeito do uso dessas plantas em detrimento de outras, sua procedência, demonstrando as espécies utilizadas, até onde nos foi possível identificá-las. Buscamos também identificar quais sentidos são construídos por esses jardins em sua relação com a arquitetura que emolduram, em que medida potencializam ou suavizam as intenções do projeto arquitetônico. Similarmente, procuramos enfocar a abordagem adotada em função do sítio, isto é, a topografia dada ou construída dos terrenos onde se constroem esses jardins. Examinamos também a graduação dos usos e apropriações dos jardins residenciais, aliados à forma como foram definidos os traçados e resolvidas as exigências funcionais, de que maneira se constroem espacialmente esses espaços, e quais as soluções de mobiliário, quando presente. Ressaltamos que não os estamos apresentando em ordem cronológica, mas sim procurando agrupá-los segundo suas similaridades.

Jardim da casa da rua Itápolis Figura 49: Casa da rua Itápolis, década de 30. Notar o guaimbê sob a laje da varanda, à esquerda



Fonte: acervo da família Klabin Warchavchik O jardim concebido por Mina para a casa da rua Itápolis em 1929 é um de seus primeiros projetos mais libertos dos procedimentos vigentes no paisagismo da década de 20. Apresenta o uso — já recorrente — de vegetação tropical, uma organização espacial que dialoga com a arquitetura e a ausência de parterres, de eixos de simetria e perspectiva, ou de gramados frontais e outros elementos que poderiam remeter à prática tradicional de paisagismo.

Nesse jardim, Mina utilizou espécies que se tornariam recorrentes em seu trabalho. No jardim frontal podemos ver à esquerda uma dracena (provavelmente *Dracaena arbórea*), e sob a laje, também à esquerda, um guaimbê (*Philodendron sp.*) — espécie que também aparece no jardim lateral. À direita temos dois pés de mandacaru (*Cereus jaramacaru*) e uma árvore jovem (espécie não identificada). Como vegetação de baixo porte, Mina utiliza as palmas (*Opuntia sp.*) no patamar superior, agaves (*Agave sp.*) no patamar inferior e uma gramínea.

Figura 50: Casa da rua Itápolis, década de 30



Fonte: acervo da família Klabin Warchavchik A preocupação com o clima — em termos de resistência das plantas, manutenção dos jardins e apropriação das características do ar, do sol e do local — alia-se à essa intenção de destacar espécimes supostamente nacionais na criação do novo jardim. Em verdade, das espécies utilizadas no jardim da Itápolis, apenas o guaimbê e o mandacaru — além de um guapuruvu (*Schizolobium parahyba*) existente nos fundos — são de origem nacional. As palmas são originárias do México, e as agaves, também do México e das Antilhas.

Figura 51: Casa da rua Itápolis, varanda. Guaimbê em primeiro plano, cactus e dracenas ao fundo



Fonte: Ferraz, Geraldo (1965) De uma maneira geral, ao se analisar os jardins propostos por Mina para as casas de seu marido, nota-se uma forte interconexão entre as formas do jardim e da arquitetura. Verticais e horizontais, cheios e vazios, volumes, formas, simetrias, transparências e opacidades repetem-se nas casas e nos seus respectivos jardins, criando um vínculo de indissociabilidade entre os dois momentos da obra.

Figura 52: Casa da rua Itápolis, jardim lateral



Fonte: Ferraz, Geraldo (1965) Para a edificação da rua Itápolis, um projeto construído a partir de um cubo que se desmancha centrifugamente pelas marquises que se distribuem ao redor, Mina projetou um jardim que dialoga com as aberturas e fechamentos da casa. Os mandacarus e as dracenas, além de uma outra árvore jovem²⁸⁹, principais elementos verticais do jardim, encontram-se posicionados sempre à frente dos maiores planos verticais da edificação. A presença de dois mandacarus em posição levemente deslocada reforça o movimento da arquitetura. O mandacaru à direita enfatiza a parede cega, no contraste de forma e cor, mas parece articular-se, assim como o da esquerda, com o jogo cubista de decomposição da volumetria principal por meio das duas marquises tridimensionais em suas extremidades. A sua posição avançada parece lançá-los em direção ao movimento centrífugo de rotação da casa, enquanto que a vegetação mais horizontal, composta por outras cactáceas, agaves e gramíneas posiciona-se defronte às aberturas: a porta principal e o terraço.

Um outro aspecto que chama atenção nos projetos de Mina, e nesse caso é inevitável, é o enfrentamento da morfologia dos terrenos. Nos projetos para lotes acidentados, como o da Rua Itápolis — assim como no da Rua Bahia —, no Pacaembu, a conformação do jardim obedeceu à disposição do terreno em patamares. Os patamares foram dispostos à frente da casa, com a paisagista valendo-se deles ao escalonar as massas vegetais que, como na sua própria residência, dialogam com as formas da casa. Vale notar que nesse projeto é evidente uma preocupação em não bloquear a vista da rua a partir da casa. Os três volumes verticais — a dracena, o guapuruvu e o mandacaru — aparecendo à frente dos maiores planos cegos verticais, enquanto que as áreas centrais da fachada são preenchidas por volumes mais baixos com nopais e agaves.

O jardim frontal, composto em patamares, também recebeu diferentes tipos vegetais nos diferentes patamares. No superior, mais próximo à casa, o jogo de verticalidade x horizontalidade remete o jardim fortemente à edificação. Já no patamar inferior, mais destacado, a vegetação ganha papel preponderante com o desenho pontiagudo dos agaves, acusando uma gradação no trabalho com a vegetação em relação à construção.

Jardim da casa da rua Bahia Figura 53: Casa da rua Bahia, inauguração



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU - USP

O projeto para a rua Bahia, também de 29, define-se pelo tratamento da forma cúbica da casa. Os dois cubos que, acoplados, esculpem o perfil da casa pelo deslocamento dos blocos, receberá um tratamento paisagístico correspondente. Além disso, na face oposta da residência, a concepção do jardim incorporou a visão superior proporcionada pelo declive do terreno, novamente tratado em patamares. Se aqui a vegetação foi planejada para ser admirada de cima, a partir das grandes janelas corridas nos fundos da casa, na fachada principal, ao nível da rua, encontramos os mesmos princípios de

correlação com a forma edificada e os planos fechados da arquitetura de modo a enfatizá-los. Sendo a volumetria geral da residência bem menos movimentada que a da rua Itápolis, essa nota de comedimento reflete-se no jardim composto por palmeiras anãs (*Phoenix sp.*) ou cicadáceas (*Cicas sp.*), as já citadas dracenas, além de uma palmeira juçara (*Eutherpe edulis*) e algumas palmas.

Figura 54: Casa da rua Bahia, vista dos fundos



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Já o jardim posterior, nos patamares de forma trapezoidal planejados com leve movimento de rotação, recebeu um jardim muito mais ousado. O desenho de cada patamar é visível desde as janelas posteriores da casa. A referência ao jardim cubista de Gabriel Guevrekian para a Villa Noailles é inevitável. Não apenas a situação do jardim é a mesma — patamar triangular e construção em altura, incorporando a vista do alto — como a solução encontrada é muito semelhante. Mina trabalha com um quadriculado que alterna vegetação e pavimento, provavelmente concreto, remetendo a ideias recorrentes no discurso moderno como a padronização e a introdução de novos materiais.

Figura 55: Casa da rua Bahia, jardins trapezoidais ao fundo da residência



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

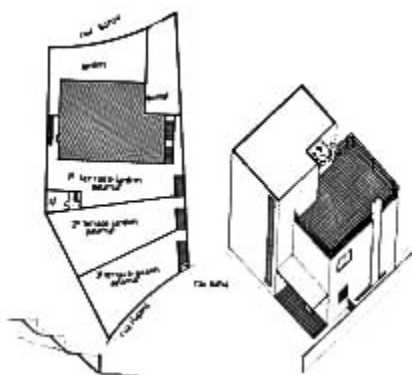
Figura 56: Villa Noailles, Gabriel Guevrekian, França, 1927



Fonte: Treib, Marc (1993) Quanto à vegetação adotada, Mina utiliza aqui uma variedade de plantas tropicais e originárias de outras regiões. Se nas casas anteriores a essa (Itápolis e Santa Cruz) a paisagista utilizou-se de vegetação cuja silhueta claramente evocava os trópicos, aqui ela vai misturar guapuruvus e ciprestes de vários formatos, uma trepadeira que sobe pelas paredes da casa, flores de pequeno porte e azaleias (*Rhododendrum sp.*), revelando talvez uma mudança no foco da experimentação, que se desloca para o universo das cores, das formas e das múltiplas visadas propostas pelo cubismo, mais do que se remetendo diretamente à elaboração modernista da paisagem nacional.

A dimensão empírico-experimental do trabalho aparece mais uma vez ao testar uma abordagem da problemática cubista nesse jardim — simultaneidade dos diversos pontos de vista rompendo com a perspectiva, geometrização da forma — muito provavelmente inspirada pelos jardins de Guevrekian, Mina parecia buscar uma transposição de investigações sobre o espaço pictórico para o universo paisagístico.

Figura 57: Casa da rua Bahia, patamares e axonométrica



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Entretanto, o jardim principal da casa da rua Bahia apresenta uma inovação programática frente à organização espacial tradicional. Pela primeira vez, o jardim posterior, tradicionalmente destinado ao cultivo de frutas e

verduras para abastecimento da casa — contava com pomar, horta, galinheiro, etc.²⁹⁰ — era transformado no foco principal do desenho. A dignidade do jardim frontal, tradicionalmente trabalhado artisticamente, deslocava-se para os fundos da casa, invertendo a organização tradicional e salientando a função contemplativa sobre a utilitária.

Figura 58: Casa da rua Bahia, trepadeira na lateral direita da casa



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Jardim da casa Cândido Silva Figura 59: Casa Cândido Silva, sem o jardim. Notar a linha forte da marquise, 1929



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Na residência Cândido Silva, do mesmo ano, assim como em outros projetos, o jardim busca uma relação de força com a arquitetura da casa.

Figura 60: Jardim recém-plantado



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

O projeto arquitetônico definiu-se por um volume cúbico acentuado por uma linha criada pela laje que conforma a cobertura da varanda. Sobre essa linha horizontal, Mina plantou um jardim suspenso de primavera, sobrepondo-se à laje e se debruçando sobre a casa. Essa fusão primitivista da vegetação com a estrutura em balanço se contrapõe ao gramado frontal em plano elevado, e ao arbusto recortado geometricamente, procedimentos comuns aos jardins ecléticos, que destacam o volume construído. O volume da varanda ganha assim verdadeira autonomia com relação à volumetria da casa graças a essa franja desalinhada de primavera à sua frente, apenas contida pelo paralelepípedo verde que arremata uma das laterais com um arbusto alto, cortado em topiaria. O que se tem aqui, então, é a definição do volume frontal da casa que se dá pela junção do construído e do plantado. Ainda que a linha horizontal forte da marquise seja diluída pela presença da planta, aquela sombra criada é reforçada, e os contornos da varanda se definem mais claramente.

Figura 61: Jardim desenvolvido. O desenho da marquise se dilui e o volume da varanda é reforçado



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Esse jardim também conta com uma mistura de espécies vegetais de diversas procedências. Comparecem, além da primavera e do arbusto geométrico — que pode ser buxo (*Buxus sempervirens*) ou um cipreste — também agaves nas duas laterais do jardim, palmas e samambaias (*Nephrolepis sp.*) sob a varanda, e enormes ciprestes ao fundo, o que pode indicar realmente tratar-se de um jardim ainda não completamente despido do ideal eclético de jardim.

Figura 62: Casa Cândido Silva, detalhe da varanda



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Jardim da casa Antônio Silva Prado Neto Figura 63: Casa Antônio Silva Prado Neto, vista geral do jardim



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

A inter-relação entre jardim e arquitetura é também evidente no projeto para a residência Antônio Silva Prado Neto, de 1931. Ali, a utilização de plantas trepadeiras, como a primavera, sobre lajes que se projetam em balanço, expediente também utilizado na casa da rua Bahia e na Cândido Silva, transforma estas lajes em suporte para o jardim e ao mesmo tempo faz com

que a vegetação enfatize a volumetria da casa — ou, pelo contrário, dilua o desenho da laje.

Figura 64: Casa Antônio Silva Prado Neto, trepadeira por sobre a laje, sem folhas



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

No projeto para essa residência, Gregori toma partido da força do concreto armado no projetar de grandes lajes em balanço, que foram consideradas por Segawa como “a sua mais ousada experiência”²⁹¹. No jardim, a trepadeira por sobre a laje reforça uma ideia de integração entre construção e natureza, enfatizada pela forte horizontalidade da casa, inserida em um amplo jardim inteiramente plano, cujos maciços de altas árvores (provavelmente eucaliptos) parecem emoldurar a construção. Aqui, o jardim, em sua desenvoltura vegetal, impera sobre a arquitetura, redimensionando inteiramente a volumetria construída. O fato é que a vegetação agora envolverá toda a arquitetura da casa, definindo situações diferenciadas de permeabilidade e orientando a disposição do programa entre as áreas cobertas e as áreas livres. Essas características da obra, com suas longas linhas horizontais de cobertura, balanços ousados, a sua acomodação ao terreno, certamente nos remetem a uma matriz arquitetônica mais próxima de Frank Lloyd Wright, arquiteto com quem Warchavchik mantivera contato em seu período carioca, do que de qualquer outro arquiteto modernista. Ainda que a composição prismática fundamental, com o tratamento das aberturas, superfícies e materiais, não esconda a sua filiação ao que viria a ser chamado de International Style, ainda dessa vez temos não uma pretensa adequação da arquitetura a uma paisagem natural e previamente estabelecida, mas a conformação de uma paisagem nova como parte da solução arquitetônica.

Figura 65: Casa Antônio Silva Prado Neto, vista da trepadeira quando cheia



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Os diferentes resultados alcançados por um procedimento similar — o uso de lajes como apoio a trepadeiras — evidenciam a dimensão experimental de um trabalho que buscava vincular-se a uma corrente modernista em arte e que precisava, portanto, montar um vocabulário artístico e formal para o novo paisagismo. Tudo se passa como se a paisagista fizesse diversas tentativas, testasse empiricamente diferentes hipóteses e abordagens, trazendo à tona diversas respostas possíveis aos desafios e propósitos colocados ao seu trabalho. É curioso perceber como aqui, assim como nos demais projetos situados em terrenos planos, Mina trabalha com os amplos gramados que elaboram a distância necessária para a apreciação do todo da construção e do jardim, emoldurando assim a perspectiva da casa. É dessa forma que ela tira partido da topografia em projetos como o da Santa Cruz e a casa Antônio Silva Prado Neto, e que diferem dos procedimentos adotados em jardins patamarizados como os das casas Bahia ou Itápolis.

Figura 66: Casa Antônio Silva Prado Neto, jardim da piscina



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Vale notar que na casa Antônio Silva Prado Neto os caminhos são construídos a partir de lajes de pedra dispostas por sobre o gramado, com junta de grama. Esse desenho permite que o caminho seja disposto em meio ao jardim sem interromper a continuidade visual do plano do gramado, criando uma sobreposição linha x plano: a sobreposição caminho x gramado. Essa mesma forma de trabalhar os caminhos, veremos, aparece também nas casas Santa Cruz e Rebouças.

Figura 67: Casa Antônio Silva Prado Neto, caminhos à volta da piscina; mandacaru em primeiro plano



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Jardim de casa de aluguel na rua Bertha Figura 68: Casa de aluguel à rua Bertha



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Um dos conjuntos residenciais para aluguel construídos por Warchavchik em 1930 foram os conjuntos das ruas Bertha e Afonso Celso, dois conjuntos de três casas cada um, com dois ou três dormitórios. Segundo Ferraz, a planta dessas casas teria servido de modelo para casas de tamanho econômico e médio até a década de 60²⁹². De todo o conjunto de seis casas, a única que teve sua fachada fotografada e publicada²⁹³ foi uma das residências menores, que

contava com um jardim composto por agaves (*Agave sp.*), uma primavera e um cipreste. Segundo seus filhos, Mina também se responsabilizava pelos jardins dessas casas de aluguel, enviando um jardineiro para refazer o jardim, entre a saída de um inquilino e a entrada de outro²⁹⁴.

Essa obra singela não apresenta grandes inovações espaciais, limitadas provavelmente pelo tamanho muito reduzido do jardim. Serve, porém, de índice do nível de ligação alcançado entre as obras de Mina e de Gregori, já em 1930, ano da inauguração das casas. Já nesse momento, os jardins tropicais de Mina Klabin haviam sido de tal modo incorporados ao imaginário da arquitetura de Warchavchik, que o casal iria se preocupar em dispor um desses jardins na valorização de sua própria iniciativa imobiliária.

Jardim da casa da avenida Rebouças Figura 69: Casa da Avenida Rebouças, vista da fachada, 1938



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Em 1938, a avenida Rebouças foi aberta em São Paulo, atravessando uma área deserta da cidade. A companhia “Melhoramentos Goupova” encomendou a alguns arquitetos casas que seriam semeadas a ermo, em terrenos de sua propriedade, com o objetivo de incentivar a formação da avenida. No mesmo ano, Warchavchik foi convidado para projetar uma dessas casas²⁹⁵, e idealizou uma residência que evocava a engenharia naval com as curvas planejadas para o terraço da fachada. É significativo que, depois de alguns anos da construção das primeiras casas, a parceria Mina-Gregori tenha sido reativada para uma casa com tal apelo propagandístico.

Figura 70: Casa da avenida Rebouças, dracenas em primeiro plano, aloes à esquerda, cactus ao fundo. 1938



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

No projeto desse jardim, o desenho dos caminhos está em conformidade com a disposição geral dos elementos. As formas circulares da casa refletem-se no desenho do traçado dos passeios em linhas curvas. Esses passeios são compostos de pedras dispostas sobre o gramado, algumas vezes ladeando os volumes vegetais, outras atravessando-os. Agindo dessa forma, Mina parecia assinalar que as linhas conformadas pelos passeios não deveriam configurar canteiros, mas planos livres, despojados das funções de adorno convencionais, como se a disposição do traçado do piso fosse independente da distribuição das massas vegetais, numa correlação semelhante àquela postulada entre estrutura e vedação.

Figura 71: Casa da avenida Rebouças, jardim frontal, 1938



Fonte: Ferraz, Geraldo (1965) Mina trabalha a vegetação frequentemente como vedação, como o elemento que conforma diferentes espacialidades, enquanto que os caminhos funcionariam como articulação entre esses espaços. Assim, não é o traçado do piso que determina os espaços do jardim, mas sim as massas vegetais, e os caminhos livres para penetrar esses ambientes incidentalmente, denotando uma superposição, ou cruzamento, dos trabalhos bidimensional e tridimensional. Procedimento forte no trabalho de Mina como um todo, estará presente nos jardins da Santa Cruz, Rebouças e Antônio Silva Prado Neto, no desenho do piso remetendo-se às formas da casa, independentemente da volumetria do jardim; aparecendo inclusive no quadriculado do jardim dos fundos da casa da rua Bahia. Difere, no entanto, do procedimento adotado nos jardins da casa da rua Itápolis e Cândido Silva, onde o trabalho tridimensional tem preponderância sobre o uso da linha.

Jardim do edifício Mina Klabin Warchavchik Figura 72: Edifício Mina Klabin Warchavchik: jardim frontal



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Esse jardim enquadra-se numa condição similar àquela do conjunto de casas de aluguel à rua Bertha. O prédio foi construído por Warchavchik em 1939, na Alameda Barão de Limeira, como um modelo exemplar da tipologia

do arranha-céu por ele defendida²⁹⁶. Como tal, obra emblemática do pensamento do arquiteto russo, não poderia prescindir dos já consagrados jardins tropicais de Mina Warchavchik, mesmo que o espaço disponível para o mesmo fosse exíguo. Nesse jardim, que se isola da calçada por uma mureta de aproximadamente 80 cm de altura, plantaram-se as mesmas dracenas que emolduravam a fachada frontal da casa da Santa Cruz (*Dracaena arbórea*), além de uma outra planta rasteira cujas folhas têm desenho quase idêntico ao da dracena — provavelmente uma espécie de lírio ou íris. A mureta utilizada é muito parecida com aquela da Santa Cruz; em ambos os projetos funcionando como um elemento construído que abraça o plantado, absorvendo, de certa forma, o jardim na edificação, fundindo os limites entre os dois.

Figura 73: Edifício Mina Klabin Warchavchik: detalhe do jardim frontal com mureta similar à da casa da rua Santa Cruz



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Interiores Figura 74: Estande de Warchavchik no 1º Congresso de Habitação, 1931. Inúmeras fotografias dos jardins e vegetação tropical no próprio local



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

A utilização das plantas tropicais em associação com a arquitetura moderna ganharia um caráter tão eloquente no trabalho de Mina, que

passariam a despontar também em ambientes que propriamente não comportavam um jardim como o interior de casas e apartamentos, em jardins de menor importância, como os das casas de aluguel administradas pelo casal²⁹⁷, e até mesmo como decoração do estande de Warchavchik no 1º Congresso de Habitação, em 1931. Essa é uma das instâncias em que o trabalho de Mina parece apontar soluções que se tornariam, mais tarde, emblemáticas do paisagismo moderno brasileiro.

Figura 75: Interior da casa da rua Santa Cruz, cactos nas janelas



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

No interior da casa da rua Santa Cruz, os cactos aparecem envasados juntos às janelas, no estúdio e na sala de estar. Na grande varanda ao fundo da casa, a profusão de plantas é enorme, incluindo, entre outras, xaxins (*Dicksonia sellowiana*), palmeiras-anãs (*Phoenix sp.*) e cactos, sempre presentes. Também aparecem no interior da casa da rua Itápolis, onde um mandacaru foi colocado no ambiente da sala de estar. Na casa da rua Toneleiros, eles aparecem envasados, ao sol, num peitoril que abre para o terraço.

Figura 76: Varanda aos fundos da casa da rua Santa Cruz



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

O interior do apartamento modernista no edifício Olinda recebeu, junto à decoração modernista, vasos com cactos, nas proximidades de uma janela.

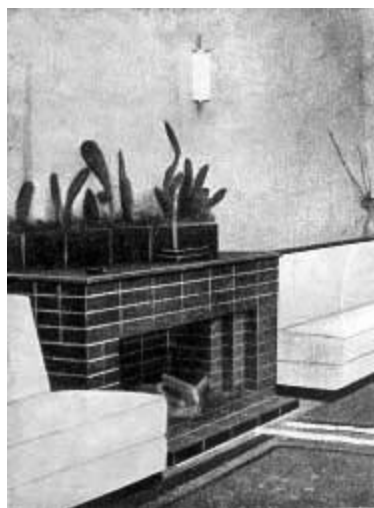
Figura 77: Apartamento modernista



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Da mesma forma, a Associação Paulista de Medicina, localizada no edifício Martinelli, receberia, juntamente ao projeto de interiores, vasos de cactos que, localizados sobre a lareira, atuam quase como uma “assinatura” da obra — um elemento tão fortemente identificado com a obra do arquiteto que não poderia deixar de aparecer. E é cumprindo essa função de elemento constituinte da obra de Gregori, que algumas dessas plantas aparecem como parte da decoração do estande de Warchavchik no 1º Congresso de Habitação, o qual já apresentava fotos das obras que evidenciavam alguns desses jardins.

Figura 78: Associação Paulista de Medicina



Fonte: Ferraz, Geraldo (1965) Figura 79: Interior da casa da rua Itápolis



Fonte: Bruand, Yves (1981) **Jardim da casa da rua Santa Cruz** Figura 80: Vista do jardim da casa da Santa Cruz com mandacaru em primeiro plano, década de 30



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

A obra mais importante de Mina — o jardim da casa da rua Santa Cruz, trabalho de uma vida, iniciado com a construção da casa em 1928 — encaixa-se justamente no contexto do “jardim como mais um dos palcos da vida doméstica”. Por ser o jardim da casa da família Warchavchik, foi sendo construído por Mina aos poucos, configurando-se como um laboratório onde ela realizava suas experimentações, observando o resultado de cada mudança dia a dia, construindo espaços diferenciados dentro da enorme área em que estava localizado o jardim-parque da Santa Cruz.

Figura 81: Santa Cruz, uma segunda organização do jardim, com entrada ladeada por azaleias, que reforçam o eixo perspectico e de simetria, início dos anos 30



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Esse é o momento em que seu trabalho se coloca num contexto diferente, provavelmente a partir do sucesso e da polêmica causados em torno da casa e do jardim da Santa Cruz após sua inauguração. Casa e jardim ali fundiam-se numa só imagem, que se consagrou como o momento da inserção do Brasil no cenário arquitetônico internacional e que tomou forma como a linguagem mesma da arquitetura de Gregori. Desse ponto em diante, arquitetura e paisagismo formariam um só elemento, Mina ingressando com seu marido no cenário da produção artística modernista da São Paulo de fins da década de 20.

Figura 82: Santa Cruz, vegetação acompanha linhas simétricas da arquitetura, início dos anos 30



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Esse jardim é o primeiro e o último de uma série, na medida em que foi diversas vezes reconstruído, principalmente depois do afastamento de Mina dos palcos da militância artística em meados da década de 30. No projeto do jardim da Santa Cruz²⁹⁸, a distribuição das espécies obedece a critérios espaciais, mais do que bidimensionais, e está relacionada com o desenho da casa. É visível no projeto arquitetônico o emprego de determinados

dispositivos de ligação com o jardim, como a marcação das aberturas e o emprego das janelas de canto.

Trata-se da primeira casa modernista construída por Gregori Warchavchik, e como o tal, apresenta inovações com relação à arquitetura que estava em prática, mas também continuidades. Pode ser encarado como um projeto de transição, principalmente se levadas em consideração as conquistas projetuais posteriores, em especial nas casas das ruas Bahia e Itápolis. A volumetria cúbica, as paredes lisas, despidas de ornamentação, e as portas e janelas retangulares e lisas são organizadas por meio de um rígido eixo de simetria bilateral que distribui o volume central, mais vertical, e os dois volumes horizontais nas laterais.

Figura 83: Santa Cruz, após reforma de 35-6. A entrada foi deslocada, destruindo o eixo perspéctico e criando um amplo gramado defronte à casa, reforçando o aspecto eclético do jardim



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

O jogo de volumetrias verticais e horizontais e a adoção de uma rigorosa simetria de eixo na fachada frontal do imóvel repetem-se no jardim. A vegetação defronte à casa organiza-se segundo esse mesmo eixo de simetria, reforçado pelo caminho perspéctico que liga a porta de entrada ao portão, e enquanto o volume das dracenas repete o volume mais alto, central, os maciços de palmas abaixo das janelas de canto mimetizam os volumes abaixo. Uma outra relação, dessa vez de dissimetria, é introduzida, uma vez que as plantas quebram a leitura da superfície branca, introduzindo movimento, assimetria, e novas relações de luz e sombra, cheios e vazios.

Figura 84: Santa Cruz. A volumetria da vegetação e seu porte aumentam com o distanciamento da casa. Anos 30



Fonte: acervo da família Klabin Warchavchik É o que nos revelam as fotografias da época da inauguração: o estreito rebatimento entre o jardim e a casa. Com o passar dos anos, o jardim se desenvolve, ocupando todo o espaço do terreno, configurando um parque com espaços autônomos em relação à arquitetura. Com a reforma da casa em 1935, ele também seria redefinido, perdendo-se o caminho frontal e ganhando um gramado que, ao mesmo tempo que valorizava a vista da casa, remetia ao gramado do jardim eclético defronte ao palacete.

Enquanto a vegetação localizada imediatamente em frente à casa obedece ao seu desenho, compondo-se de um volume mais alto ao centro e dois volumes menores nas laterais, num segundo plano, mais afastado, Mina cria volumes maiores e mais altos, construindo uma moldura para aquela imagem simétrica anterior. Há uma forma de gradação da transição entre casa e jardim que se dá pelo diferente tratamento do canteiro das dracenas e do das palmas. No primeiro caso, a mureta — como no edifício Mina Klabin Warchavchik — abraça a vegetação e configura o espaço construído que principia a dissolver-se em vegetação. Logo ao lado, as palmas são plantadas imediatamente sob as janelas de canto, mas sem contar com um elemento que as isole do jardim, configurando a instância do jardim que dialoga diretamente com a casa, sem estar contida por ela. Ao redor, o jardim ganha cada vez mais liberdade, dando prosseguimento a esse movimento.

Figura 85: Mureta abraça as dracenas; palmas nascem diretamente do gramado. Anos 30



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Há uma mudança nos adjetivos usados nos artigos publicados sobre esse jardim da década de 30 (audacioso, original) para a década de 50 (extraordinário, encantado), que reflete, por um lado, a aceitação da imagem do jardim pela população da cidade, e por outro, uma suavização da imagem do jardim constantemente reelaborada por Mina ao longo dos anos — os cactos perdendo espaço para outras plantas tropicais de caráter menos agressivo, ou mesmo para vegetação variada, não necessariamente tropical, como o eucalipto, vários tipos de gramados, árvores frutíferas, jasmims e azaleias.

Figura 86: Caminhos do jardim da Santa Cruz. Destaque para o jovem pinheiro de Kauri (*Agathis australis*). Década de 30



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Na Santa Cruz, a fronteira entre o espaço íntimo e o social estava dentro do próprio terreno, uma vez que a escala dilatada do terreno (12.500m²) diluía o contato da casa com a rua. Em adição, o espaço do parque da Santa Cruz era frequentemente utilizado como cenário de festas, recepções, churrascos, o que promovia um uso distinto das diversas partes daquela área. O jardim parecia

funcionar como um filtro, uma área de transição entre os espaços íntimos e sociais, que tinham como característica forte uma postura de proteção do espaço privado da casa. Enquanto o parque desempenhava o papel de espaço social, uma vez que nele se realizavam festas frequentes, para um número muito grande de pessoas. Dessa forma, a vegetação mais próxima à edificação, aquela que constitui uma primeira camada do jardim a partir da casa, controlava a permeabilidade entre esses dois espaços. Há ainda uma outra circunstância que justifica esse critério de compreensão desse espaço: a escala do parque da Santa Cruz isolava a casa da rua, tornando esses dois espaços desconectados.

Figura 87: Palmas e mandacarus protegem a vista da janela; ao fundo, dois jovens guapuruvus. Anos 30



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

Desse, os grandes maciços de cactáceas à frente da casa formavam um volume que bloqueava a visão a partir das janelas de canto, protegendo o interior da casa. Também aos fundos, na varanda, a vegetação circundava o espaço da varanda, ajudando a conformar e delimitar esse local, trazendo-o mais para junto da casa que do jardim.

Figura 88: Palmeiras entrecortam a vista da cidade, década de 50



Fonte: acervo da família Klabin Warchavchik No espaço do parque, os maciços vegetais organizavam-se de maneira diferente, numa relação de visualidade mais forte que a de enclausuramento. Formavam vistas, planos de fundo, molduras ou linhas de perspectiva que, ao direcionar o olhar, ou ao bloqueá-lo, configuravam ambientes não tão claramente delimitados, permitindo uma fluidez espacial que não aparece quando nos aproximamos da casa. É nesse espaço que Mina ganha liberdade para trabalhar com relações perspécticas, com aglomerações e maciços vegetais, com as massas de plantas que depois se tornariam emblemáticas do trabalho de Burle Marx, com a construção de espacialidades definidas pelo elemento plantado, com a gradação de luz e sombra, e outros procedimentos projetuais que não aparecem no jardim próximo à casa.

Figura 89: Eucaliptos em relação perspéctica com a casa, anos 50



Fonte: acervo da família Klabin Warchavchik Da mesma forma que a disposição da vegetação, no jardim da Santa Cruz, o desenho dos caminhos também estava em conformidade com a disposição geral dos elementos, acontecendo sob a forma de passeios em linha reta que se articulam em ângulos de 90 graus, desenhando retângulos no piso. Esses passeios são compostos de pedras também cortadas em forma retangular que são dispostas sobre o gramado, algumas vezes ladeando os volumes vegetais, outras cortando-os. Dessa forma, Mina antecipa o procedimento que viria a utilizar posteriormente no jardim para a casa da av. Rebouças, pois parece assinalar que os retângulos conformados pelos passeios não configuram canteiros, mas planos livres, como se a disposição do traçado do piso fosse independente da distribuição das massas vegetais.

Figura 90: Varanda dos fundos: vegetação protege a casa da área externa, década de 30



Fonte: arquivo do escritório de Gregori Warchavchik – biblioteca FAU – USP

O mobiliário do parque da Santa Cruz, todo pintado de vermelho vivo, inclusive tinas e vasos era muito interessante, principalmente porque parte desse era produzido com espécies vegetais. É o caso do “teatrinho”, próximo à piscina. Mina idealizou um espaço aberto onde poderiam acontecer pequenas apresentações de teatro. O lugar era inteiramente gramado, e contava com um desnível de aproximadamente 70 cm que diferenciava o espaço do palco daquele previsto para a plateia. A área do palco era delimitada por 5 planos vegetais cortados em topiaria, com aproximadamente 2 m de altura cada um, que configuravam o fundo do palco e as coxias. A totalidade desse espaço era dada por um plano de fundo de árvores que se sobressaem ao fundo do palco, como uma boca de cena, e na lateral esquerda, por uma linha de palmeiras. A piscina determinava o final da plateia, ao fundo, e arbustos fechavam a lateral direita.

Figura 91: O trabalho com massas vegetais - anos 50



Fonte: acervo da família Klabin Warchavchik O que se verifica aqui, então, é uma gradação no nível de fechamento desse espaço que é, primeiramente, funcional, respondendo a uma determinação que se dá pelo seu uso ideal: o olhar penetra principalmente por sobre o espaço aberto pela piscina; as laterais são semipermeáveis, já que ali a vegetação delimita uma fronteira sem impedir o olhar; e esse é bloqueado ao chegar à área do palco. É também uma organização cenográfica, dirigindo o olhar para o palco, centro focal do espaço.

Figura 92: Teatrinho; eucaliptos ao fundo bloqueiam visão do hospital - anos 50



Fonte: acervo da família Klabin Warchavchik Os eucaliptos que são vistos ao fundo foram plantados por Mina em 1936, intencionando bloquear a vista da piscina a partir do Hospital Santa Cruz, que se localiza defronte a casa, e também, como conta o filho do casal, buscando bloquear a vista da fachada do Hospital,

por ser na época controlado por fascistas²⁹⁹. Isso denota como a mesma vegetação que era utilizada arquitetonicamente na constituição de espaços que tomavam partido das qualidades de tamanho, cor, volumetria e transparência desses elementos tinha um caráter claro de manutenção da privacidade dos moradores do conjunto da Santa Cruz, e o quanto a perseguição aos judeus durante a década de 30 chegou a incomodar a família. Essa mudança fica patente quando observamos as espécies vegetais mencionadas no artigo do “Diário de São Paulo” de 16 de maio de 1944, que anuncia o grande “Garden Party” noturno: Num distante bairro onde está situado um imenso e pitoresco parque, com grandes e escuros maciços de frondosas árvores, iluminados por holofotes multicores, verdes gramados em diversas tonalidades, grandes leques de inúmeras palmeiras, movimentando-se ao capricho de voluntariosas brisas; alamedas de fofas relvas, tendo por fundo altas paredes de viçosa vegetação, piscina, praias, recantos misteriosos, formam em conjunto lindos e poéticos cenários. Será pois dentro desse maravilhoso quadro que se realizará no dia 03 de junho próximo uma bela e encantadora festa [...] ³⁰⁰

O caráter mais agressivo do jardim da Santa Cruz dilui-se, portanto, em consonância com o fim do período mais ativo do casal Warchavchik junto ao movimento modernista, e o seu recolhimento junto ao círculo social mais íntimo ou convencional. As frequentes festas realizadas no jardim da Santa Cruz mantinham esse espaço em evidência no imaginário do paulistano. Somada à importância paisagística do jardim, a repercussão que ele alcançou quando da inauguração da casa dotou esse espaço de uma dimensão simbólica que constantemente levava os cronistas sociais a iniciar o relato da festa pela descrição de seu cenário, o parque da Santa Cruz. A permanência desses relatos, ainda que não tenham sido produzidos por um interesse especificamente paisagístico, nem concebido por uma imprensa especializada, nos permite acompanhar o desenvolvimento da imagem desse jardim a partir da década de trinta, até, pelo menos, meados dos anos 50, contando com os recortes de colunas sociais organizados por Jenny Klabin Segall em álbum que cobre o período entre 1933 e 1957. Seguindo esse relato por ela organizado, pode-se identificar com qual caráter e sob quais formas a imagem e a importância desse jardim ficou marcada na memória paulistana, e se pode identificar como a mudança na imagem do jardim se refletiu na mudança de postura dos cronistas.

Uma casa moderna, fincada no jardim mais extraordinário de São Paulo, com uma linda e concorrida fogueira de luzes [...], o casal reuniu numeroso grupo de amigos [...] para cumprimentar sua filha, que há pouco mais de um mês, se casara com o Sr. José Rotemberg.

Nessa casa, sem dúvida uma das mais lindas da nossa cidade, nesse jardim, cuja vegetação exuberante e artisticamente dirigida pelo bom gosto de dona Mina, houve o coquetel. ³⁰¹

Ou então nesse outro artigo: “Mina Warchavchik recebeu com seus costumeiros dotes de hospedeira [...] terça-feira passada. [...] Foi uma festa bonita que, iniciada à tarde, prosseguiu pela noite no encantado jardim dos Warchavchik”³⁰².

Nesse texto, como em alguns outros, podemos notar a força imagética com a qual o jardim se imprimiu na consciência do paulistano: “o jardim mais extraordinário de São Paulo”, “o encantado jardim dos Warchavchik”. A sua importância seria revisitada a partir da década de 80, principalmente no período que seguiu a polêmica do tombamento desse imóvel. É o caso do texto de Sheila Schwartzman, uma das historiadoras que atestaram o valor do conjunto da Santa Cruz no processo de tombamento, e que identificaram a construção de uma paisagem tropical como o elemento em comum no trabalho de Mina e de Tarsila do Amaral: Esta preocupação com o brasileiro [expressa por Warchavchik no já apresentado artigo do Correio Paulistano de 08 / 07 / 1928] pode ser analisada com cautela pelos arquitetos, mas seja como for, o desejo de torná-la identificada com o Brasil, traduz preocupações claras então em voga a partir de todo o Movimento Modernista e que espelhava também a completa objeção pelas impostações identificadas então com a arquitetura eclética. Outro signo desta busca de identidade entre a construção e a terra era a concepção “tropical” do jardim que, abandonando o uso de plantas e flores européias numa tentativa de pôr fim às “avencas na caatinga e alecrins no canavial” acabam por construir uma identificação própria, uma espécie de entidade tropical em São Paulo. Os jardins de Mina Klabin Warchavchik parecem espelhar o mesmo tipo de preocupação até certo ponto exótico que vemos claramente espelhados nos quadros de Tarsila do Amaral, onde o “trópico” parece mais uma identidade forjada, do que propriamente captada. Apesar disto, naquele momento mostravam uma preocupação concreta e uma pesquisa por uma paisagem própria, sem artifícios ou imitações estrangeiras.³⁰³

A análise da relevância dos jardins e do seu significado prossegue. Maria Lúcia Ramalho, arquiteta que também colaborou no relatório do Condephaat, identificaria uma inovação apresentada pelo jardim na Santa Cruz no tocante ao tratamento de caminhos e equipamentos do jardim: O projeto paisagístico da residência constitui um elemento indispensável à preservação do bem cultural em questão. De fato, os jardins da residência apresentam inovações

consideráveis em relação ao paisagismo da época, como a utilização de espécies tropicais, nativas ou não, e um maior despojamento no traçado e tratamento dos equipamentos e caminhos do jardim.³⁰⁴

WARCHAVCHIK, Gregori (1925).

WARCHAVCHIK, Gregori (1926).

WARCHAVCHIK, Gregori (1926).

WARCHAVCHIK, Gregori (1928k), p. 3.

Impossível determinar espécie utilizada a partir das imagens disponíveis.

Pode ser observada em fotografias já da década de 30.

WARCHAVCHIK, Gregori (1928k).

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 21.

Ver a este respeito ANELLI, Renato (1999).

WARCHAVCHIK, Gregori (1931b), p. 106. “Nossa maior aliada, no Brasil ao menos, é a natureza tropical, que enquadra tão favoravelmente a casa moderna com cactos soberbos e outras plantas, e a bela luz que destaca os perfis e as linhas das construções sobre o verde profundo da vegetação. Pelo uso de bons sistemas de isolamento, e especialmente dos terraços jardins, e pelo estudo de um sistema adequado de ventilação para o calor, pode-se ter sucesso na criação destes tipos de casas que se adequam tão bem ao cenário do país, onde a arquitetura, desafiada a levantar a casa em meio ao jardim, se desembaraça da tarefa com verdadeiro prazer.” (tradução nossa)

Uma casa moderna (1931b), p. 7.

Correio Paulistano (1928), p. 2.

GREIBER, Elizabeth L. (1983); SANDEVILLE JR., (1993).

ANDRADE, Mário (1929). O artigo “Moderniza-se nossa arquitetura” não tem assinatura, mas Geraldo Ferraz atribui sua autoria à Mário de Andrade. (FERRAZ [1965], p. 61).

TEIXEIRA, Anísio (1929).

Correio Paulistano, (1930).

A architectura contemporânea (1931), n. p.

O que interessa aos modernos arquitetos (1933), p. 1.

MORAES, Dácio A. (1928).

GRIMAL, Pierre (1969), introdução.

ANDRADE, Carlos R. M. (1988).

COUTINHO, Sílvia (2002).

COUTINHO, Sílvia. (2002), p. 395-6.

AMARAL, Araci (1975).

SILVEIRA, Helena (1984b).

AMARAL, Tarsila do. (1936), p. 92.

Impossível determinar a espécie com exatidão.

WOLFF, Sílvia (2001), p. 158.

SEGAWA, Hugo (1999), p. 46.

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 82.

Fotografias do acervo do escritório de Warchavchik, arquivado na Fau; publicada em FERRAZ, Geraldo (1965), p. 82.

ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

FERRAZ, Geraldo (1965), p. 208.

Sobre a posição de Warchavchik com relação aos arranha-céus, ver série de artigos publicada no “Correio Paulistano”, intitulada “A arquitetura do século XX”.

Temos a informação de que Mina se ocupava da manutenção desses jardins, principalmente entre um inquilino e outro, mandando até lá um jardineiro para refazer o jardim. ROTEMBERG; WARCHAVCHIK (2001).

Devido à escala muito ampliada do jardim da casa da rua Santa Cruz, e para efeito de análise, passaremos a designar “jardim” a área mais próxima à edificação, e “parque” as demais áreas verdes da propriedade.

Construtora afirma (1983), p. 20.

Sonho de uma noite de inverno (1944).

Recepção no 325 da rua Santa Cruz (1956).

Folha da Noite (1956).

SCHWARZMAN, Sheila, p. 184.

RAMALHO, Maria Lúcia P., p. 468.

**CONCLUSÃO PROCURAMOS NESTE TRABALHO
DESCREVER O MOMENTO DO NASCIMENTO DE UMA
CONCEPÇÃO MODERNA DE PAISAGISMO, NA FIGURA
DOS JARDINS TROPICAIS CRIADOS POR MINA KLABIN
WARCHAVCHIK PARA AS CASAS MODERNISTAS
PROJETADAS POR SEU MARIDO. TRATA-SE DE UMA
CONCEPÇÃO DE TRABALHO QUE NASCE NUM MEIO EM
QUE VICEJAVAM OS JARDINS INSPIRADOS POR UMA
OUTRA TRADIÇÃO — O ECLETISMO — A QUAL
CLAMAVA POR JARDINS QUE REMETESSEM A
PAISAGENS EUROPEIAS, JARDINS EM ESTILO
HISTÓRICO QUE BUSCAVAM UMA MEMÓRIA DE UMA
TERRA OUTRA.**

Mina adentra no campo paisagístico brasileiro — um campo historicamente marcado pelo utilitarismo dos jardins-horta, ou jardins-pomar, predominantes desde a colônia — com uma proposta contrária a essas vigentes: perguntava-se o que seria um jardim brasileiro, um jardim que falasse da nossa paisagem, da nossa luz e dos nossos questionamentos. Ela implanta esse jardim — mais um entre tantos que nos oferecia a São Paulo dos anos 20 — causando um estardalhaço que só faria aumentar a polêmica disparada pela inauguração da primeira casa modernista do Brasil, a casa da rua Santa Cruz. A dona-de-casa que projeta seu próprio jardim, enquanto figura como mais uma personagem no trajeto de uma disciplina que ainda lutaria muito para se profissionalizar, traz em seu trabalho uma contradição com aquilo que afirmavam os “arquitetos paisagistas” de então: a crença de que apenas o profissional estudado e habilitado em artes é que seria capaz de construir um jardim harmoniosa e artisticamente idealizado, capaz de criar um ambiente esteticamente satisfatório. Pelo contrário, foi a artista amadora que, em 1920, melhor soube transportar a realidade da crescente modernização do país e de todos os debates que essa situação gerava para o campo do desenho da paisagem — ainda que se restringindo à paisagem doméstica.

É certo que, ainda que nunca tenha assumido esse ofício sob um viés profissional — no que em muito pesava o ambiente social de então — Mina

recebeu uma educação artística digna de nota. Durante os anos em que viveu e estudou na Europa, e posteriormente, com a convivência constante com artistas do quilate de seu cunhado Lasar Segall, ou de seu próprio marido, Gregori Warchavchik, e de todo o círculo que se formava ao redor do modernismo, Mina aprimorou habilidades que lhe permitiram possuir um grau elevado de controle sobre o espaço — matéria-prima do paisagista, como do arquiteto. É assim que ela concebe jardins que se equilibram harmoniosamente com as formas da arquitetura com a qual se associa, que brincam com formas e proporções, com luminosidade, cores, sombras e formas.

Não nos escapa à vista, entretanto, que esses jardins — de uma qualidade notável em seu conjunto — possuem também, como é natural no conjunto da obra de qualquer artista, momentos mais felizes do que outros. No caso dos jardins tropicais de Mina, pudemos perceber como a constante experimentação presente em sua obra gerou soluções que se perpetuaram e outras que ficaram circunscritas a ela, e principalmente como, ocasionalmente, o imaginário e o vocabulário do jardim eclético se impõem, e resultam num jardim que adere à casa — numa relação que poderia ser chamada de dependência — ou num gramado que emoldura o “palacete”. Muito mais do que o fato de estar plenamente mergulhada num ambiente artístico eclético, são essas oscilações que caracterizam a obra de Mina como um trabalho de transição entre o jardim eclético e o moderno. Esse fato, no entanto, não desqualifica de maneira alguma os seus propósitos vanguardistas. Pelo contrário — e vamos aqui fazer coro com muito do que já se disse sobre esses jardins — sua importância reside justamente no pioneirismo de uma mulher que ousou propor, em fins dos anos 20, um jardim bruscamente diferente daquele que se conhecia, e que dialogava com tudo aquilo que se fazia de mais avançado no universo artístico de então. Mina apontou caminhos e incorporou questões que seriam depois sempre revistas pelo modernismo paisagístico brasileiro, inclusive no trabalho do grande Roberto Burle Marx.

É importante frisar, novamente, que não obstante o imenso valor desses jardins, a contribuição de Mina para a cultura moderna brasileira não se limitou ao trabalho como paisagista. Sua atuação como agitadora cultural, cantora, tradutora, diretora da SPAM, etc., não pode ser esquecida quando se pretende avaliar o valor de seu trabalho. E é levando em conta todo o conjunto

de sua obra que se pode finalmente propor uma periodização plausível. Sua trajetória se divide, fundamentalmente, em três períodos, intimamente ligados tanto com a trajetória do marido, quanto com a própria conjuntura socioeconômica nacional.

1. um primeiro momento de ativismo artístico, que vem com o casamento, e após um longo período de formação. Trata-se do período em que o casal frequentava os salões modernistas de Tarsila e de Olívia Guedes Penteado, período da construção das casas e da primeira exposição da Casa Modernista, no Pacaembu, e da polêmica e combates travados entre os defensores e os opositores da nova arquitetura. São dessa época os jardins das casas Itápolis, Bahia, Cândido Silva, Antônio Silva Prado Neto, das casas de aluguel à rua Bertha, e a primeira fase do jardim da Santa Cruz.
2. um segundo momento, a partir do golpe getulista em 1930, quando as atenções do casal voltam-se para o exemplo carioca, e no qual a aristocracia paulista busca uma formalização das associações artísticas, em conformidade com um processo que vinha sendo implantado pelo novo regime. É esse o período em que Mina se dedica à direção da SPAM, e também à organização do 38º Salão Nacional de Belas Artes. Simultaneamente, ela concebe o projeto — nunca executado — de jardim tropical para a casa da rua Toneleiros, no Rio.
3. um período de recolhimento, que se inicia com a volta de Warchavchik do Rio para São Paulo, momento em que ele se volta ao atendimento de uma clientela mais ligada ao círculo familiar e social, e de ascensão no contexto imediatamente anterior à Segunda Guerra, inclusive nas cearas tradicionais do modernismo, do Integralismo e do antissemitismo no Brasil. Datam dessas décadas a reforma da casa e do jardim da Santa Cruz, e as inúmeras versões desse, além do projeto da casa da av. Rebouças e do Edifício Mina Klabin Warchavchik, à alameda Barão de Limeira.

A tarefa que buscamos realizar com esta pesquisa foi a de explicitar um lugar para o trabalho de Mina Klabin Warchavchik na historiografia do

paisagismo moderno brasileiro. Se ainda há muita coisa a ser dita, também é verdade que uma boa porção do véu que encobria essa figura foi retirada. Levados por ela pela mão, no encalço de sua trajetória, chegamos a adentrar em outros campos que não apenas o do paisagismo, por conta de suas diversas incursões pelas mais variadas esferas. Não pretendemos aqui colocar um ponto final nos temas abordados. As respostas às indagações que buscamos oferecer são, na verdade, premissas para outras perguntas. Esperamos que este seja não um final, mas a promessa de um novo começo.

REFERÊNCIAS

Livros, dissertações, artigos e teses ADAMS, William H., WREDE, Stuart (org.). (1991) **Denatured visions: landscape and culture in the twentieth century**. New York: Museum of Modern Art.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. (1976) **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva.

AMARAL, Araci. (1975) **Tarsila: sua obra, seu tempo**. São Paulo: Editora Perspectiva/ Edusp. 7v.

AMARAL, Araci. (1976) **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva.

AMARAL, Tarsila do. (1936) O poeta dos jardins. In: AMARAL, Araci (org.). (2001). **Tarsila cronista**. São Paulo: EDUSP. p. 92-4.

ANDRADE, Carlos R. M. (1988). **Richard Barry Parker: um arquiteto inglês na cidade de São Paulo**. São Paulo: FAU-USP (tese doutorado).

ANDRADE, Mário de. (1942) **O movimento modernista**. In: Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo, Martins, 1967.

ANELLI, Renato. (1999) **Mediterrâneo en los trópicos**. Block, n. 4, p. 96-103.

ARRIGUCCI JR., Davi. (2000) **O cacto e as ruínas – a poesia entre outras artes**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 39.

ASSOCIAÇÃO Museu Lasar Segall. (1983). **Warchavchik, Pilon, Rino Levi – Três momentos da arquitetura paulista**. São Paulo, Museu Lasar Segall, Funarte.

BARDI, Pietro Maria. (1964) **The tropical gardens of Burle Marx**. Amsterdam/Rio de Janeiro: Colibris.

BARDI, Pietro Maria. (1965) Prefácio. In: FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940**. São Paulo: MASP.

BECCARI, Vera D. (1979) **SPAM e a década de 30**. Discurso FFLCH-USP, ano 11, nov., p. 131-55.

BIRNBAUM, Charles (org.). (1999) **Preserving modern landscape architecture – papers from the wave hill national park service conference**. Cambridge, Ma: Spacemaker.

BRUAND, Yves. (1981) **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva. (tradução: Ana M. Goldberger).

BURLE MARX, Roberto (1967) Jardim e ecologia. In: **Arte e paisagem: conferências escolhidas**. São Paulo: Nobel, 1987. p. 37-46.

BURLE MARX, Roberto. (1987) **Arte e paisagem: conferências escolhidas**. São Paulo: Nobel.

BURLE MARX, Roberto. (1994) Paisagem, botânica e ecologia. In: LEENHARDT, Jacques (org.). **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Perspectiva.

CÂNDIDO, Antônio. (1980) Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Nacional. p. 109-38.

CAPPELLO, Maria Beatriz C. (1998) **Paisagem e jardim nas casas de Rino Levi**. São Carlos: EESC-USP (dissertação mestrado).

CLIFFORD, Derek. (1962) **A history of garden design**. London: Faber & Faber.

COUTINHO, Silvia (2002) **Residência Nordshild – contribuição de Gregori Warchavchik para a arquitetura moderna no Brasil**. Concinnitas, ano 3, n. 3, jan-jun. 2002.

DEAN, Warren. (1971) **A industrialização em São Paulo 1880-1945**. São Paulo: Edusp.

DERENJI, Jussara, (1987) Arquitetura eclética no Pará no período correspondente ao ciclo econômico da borracha: 1870/1912. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Edusp/Nobel.

DOURADO, Guilherme O. M. (2000) **Modernidade verde: jardins de Roberto Burle Marx**. São Carlos: EESC-USP (dissertação de mestrado).

ELIOVSON, SIMA (1999) **The gardens of Roberto Burle Marx**. Portland: Timber Press.

FARIAS, Agnaldo Aricê. (1990) **A arquitetura eclipsada**. Campinas: IFCH-Unicamp. (dissertação mestrado) 2 v.

FAUSTO, Boris (1986). **A revolução de 1930 – Historiografia e História**. São Paulo: Brasiliense, 10^a ed.

FAUSTO, Boris (1997) **História do Brasil**. São Paulo: Edusp.

FERRAZ, Geraldo. (1965). **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940**. São Paulo: MASP.

FERRAZ, Geraldo. (1983) **Depois de tudo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Secretaria Municipal de Cultura.

FREYRE, Gilberto. (1977) **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

GOODWIN, Phillip L. (1943) **Construção brasileira: arquitetura moderna e antiga 1652-1942**. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna.

GREIBER, Elizabeth Loeb. (1983). **A família Klabin**. (Relatório parcial de pesquisa apresentado à Fapesp). Orientadora: Eva A. Blay. (obs.: documento arquivado no acervo do Museu Lasar Segall).

GRIMAL, Pierre. (1969) **Les jardins romaines**. Paris: Presses Universitaires de France.

IRIGOYEN, Adriana. (2000) **Frank Lloyd Wright e o Brasil**. São Carlos: EESC –USP (dissertação mestrado).

IRIGOYEN, Adriana. (2002) **Wright e Artigas: duas viagens**. São Paulo: Ateliê.

JELLICOE, Geoffrey; JELLICOE, Susan. (2000) **El paisaje del hombre: la conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días**. Barcelona: Gustavo Gili.

KAWAI, Célia Seri. (2000) **Os loteamentos de traçado orgânico realizados no município de São Paulo na primeira metade do século XX**. São Paulo: FFLCH-USP (dissertação mestrado).

LAFETÁ, João Luiz. (2000) **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades. (prefácio de Antônio Cândido) 2^a edição.

LANA, Ricardo. (1998) Arquitetos do jardim: Roberto Burle Marx e Henrique Lahmeyer de Mello Barreto. In: SOUZA, Eneida Maria de. (1998) **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: UFMG.

LAURIE, Michael. (1983) **Introducción a la arquitectura del paisaje**. Barcelona: Gustavo Gili.

LE MOS, Carlos. (1989) **Alvenaria burguesa**. São Paulo: Nobel.

LE MOS, Carlos. (1979) **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/Edusp.

LE MOS, Carlos. (1983) Os três pretensos abridores de uma porta difícil. In: ASSOCIAÇÃO Museu Lasar Segall. **Warchavchik, Pilon, Rino Levi. Três momentos da arquitetura paulista**. São Paulo: Museu Lasar Segall. p. 3-6.

- LEMOS, Carlos. (2002) FAU Maranhão ganha reforma nos seus 100 anos. **Calendário de cultura e extensão – USP**. São Paulo, nov. 2002.
- LIBERMAN, Simona. (1996). **De Stijl**. São Paulo: FAU-USP (dissertação mestrado).
- LIRA, José. (1997). **Mocambo e cidade**: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado. São Paulo: FAU-USP (tese de doutorado).
- MACEDO, Silvio Soares. (1999) **Quadro do paisagismo no Brasil**. São Paulo: FAU-USP.
- MARCO, Anita. (1984) DPH procura evitar destruição da casa da rua Santa Cruz. **Projeto**, n. 60, fev., p. 21.
- MARX, Murilo. (1980). **Cidade brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/Edusp.
- MASAROLO, Pedro D. (1971) **História dos bairros de São Paulo**: o bairro de Vila Mariana. São Paulo: Prefeitura Municipal – Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura.
- MICELI, Paulo C. (1992) **Além da fábrica**: o projeto industrialista em São Paulo 1928-1948. São Paulo: Fiesp.
- MINDLIN, Henrique E. (1956) **Modern architecture in Brazil**. New York: Reinhold Pub. Corp.
- MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges (org.). (1991). **The history of garden design**. London: Thames and Hudson.
- MOTTA, Flávio L. (1983) **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem**. São Paulo: Nobel.
- NUNES, Benedito. (1979) **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva.
- OLIVEIRA, Ana Rosa. (1998) **Hacia la extravasaria**: la naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx. Barcelona: UPC.
- OLIVEIRA, Ana Luiza. (1997) **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de república 1890-1822. São Paulo: FFLCH (tese doutorado).
- PATETTA, Luciano. (1987) Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Edusp/Nobel.
- PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org.). (1998) **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: Edusp.
- SANTOS, Cecília; PEREIRA, M. da S. (1987) **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela/ Projeto.
- PREFEITURA MUNICIPAL de Belo Horizonte. (1997) **Belo Horizonte: circuito da memória**. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal.
- REALE, Ebe. (1982) **Brás, Pinheiros, Jardins**: três bairros, três mundos. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. (1970) **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. (1997) **Racionalismo e proto-modernismo na obra de Victor Dubugras**. São Paulo: FBSP.
- SALGUEIRO, H. A. (1987) O Ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Edusp/Nobel.
- SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Ema (1981). **Arquitetura italiana em São Paulo**. São Paulo: Perspectiva.
- SAMPAIO, Maria Ruth A. (1996) Christiano Stockler das Neves: opositor do “Futurismo” em São Paulo. In: RIBEIRO, Luiz C. Q.; PECHMAN, R. (org.). **Cidade, povo e nação**: gênese do urbanismo moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 141-56.

SANDEVILLE JR, Euler. (1993) **A herança da paisagem**. São Paulo: FAU-USP (dissertação mestrado).

SEGAWA, Hugo. (1994) **Jardins do Brasil 1779-1911**. São Paulo: FAU (tese doutorado).

SEGAWA, Hugo. (1996) **Ao amor do público – Jardins no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP.

SEGAWA, Hugo. (1999) **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo, Edusp.

SEVCENKO, Nicolau. (1992) **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras.

SILVA, Francisco de A. (1992) **História do Brasil**. São Paulo: Moderna.

SILVA, Sérgio. (1981) **Expansão cafeeira e origens da indústria no Brasil**. São Paulo: Alfa-Ômega.

SIMONSEN, Roberto. (1973) **Evolução industrial do Brasil e outros estudos**. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Edusp.

SOUZA, Gilda M. (1980) Vanguarda e Nacionalismo na Década de 20. In: **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades. p. 249-77.

TREIB, Marc. (1993) Axioms for a modern landscape architecture. In: TREIB, Marc. (org.) **Modern landscape architecture: a critical review**. Cambridge, Ma: The MIT Press.

VIEIRA, Lúcio Gouvêa. (1984) **Salão de 31**. Rio de Janeiro: FUNARTE.

WOLFF, Silvia S. F. (2001). **Jardim América**. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial do Estado.

ZILIO, Carlos (1982) **A querela do Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte.

***Livros e artigos históricos* A ‘CASA Moderna’ de Warchavchik. (1931), Diário de Notícias, 23 out.**

A ARCHITECTURA contemporânea. (1931). **Para Todos**. 04 abr. n. p.

A EXPOSIÇÃO da casa moderna (1931a) **Correio da Manhã**, 23 out.

A EXPOSIÇÃO da casa moderna (1931b), **Correio da Manhã**, 24 out.

ACRÓPOLE (1938a), ano 1, n. 4, ago., p. 5 [propaganda Casa Flora].

ACRÓPOLE (1938b), ano 1, n. 8, dez., p. 5 [propaganda Casa Flora].

ACRÓPOLE (1939), ano 1, n. 11, mar., p. 5 [propaganda Casa Flora].

ALGUMA coisa de novo para se ver. (1931) **O Jornal**, 23 out.

ALMEIDA, Paulo Mendes de (1939) Rápida notícia sobre a SPAM. **Revista Anual do Salão de Maio**.

ANDRADE, Mário de. (1928) Arquitetura colonial. **Arte em Revista**, n. 4, ago. 1980, p. 12-4.

ANDRADE, Mário de. (1929) Moderniza-se nossa arquitetura. **Diário Nacional**, 17 jun.

ANDRADE, Mário de. (1930) Exposição duma casa modernista **Diário Nacional**, 05 abr.

ANDRADE, Mário de. (1931) Escola de Belas Artes. **Diário Nacional**, 04 out.

ANDRADE, Oswald de (1930) A casa modernista, o peor critico do mundo, e outras considerações. **O Jornal**, 19 abr., p. 2.

ARCHITECTURA de Jardins. (1925) **A construção em São Paulo**, n. 16. ago. n. p.

ARCHITECTURA Nova. (1931a) **A Noite**, 23 out.

ARCHITECTURA Nova (1931b) **A Noite**, 26 out.

ARCHITECTURA Nova (1931c) **Diário da Noite**, 23 out.

ARCHITECTURA tropical. (1930) **A Noite**, 16 mar.

ARRANJOS domésticos. (1925) **A construção em São Paulo**, n. 15, jul., n. p.

ARTE Moderna, definida por um artista moderno. (1931) **Diário de Notícias**, 21 out.

AS CONCEPÇÕES do espirito moderno. (1931) **Diário da Noite**, 22 out.

AS CONSTRUÇÕES modernas do architecto Gregori Warchavchik. (1932) **O Jornal**, 06 jan.

AS RESIDÊNCIAS Modernas em São Paulo. (1924) **A construção em São Paulo**, n. 9, nov., n. p.

BANDEIRA, Manoel. (1931) O “Salão” dos tenentes. **Diário Nacional**, 5 set.

BRAGA, Theodoro. (1927) Por uma arte brasileira. **Revista de Engenharia do Mackenzie**, n. 45, nov., p. 13-4.

BRUHNS, Ângelo. (1936) A casa e o jardim. **Arquitetura e Urbanismo**, n. 2, jul.-ago., p. 30-1.

BURLE MARX, Roberto. (1935) Jardins para Recife. **Boletim de Engenharia**. Recife, ano XII, v. VII, n. I, mar., p. 24-8.

CARVALHO, Flávio de. (1930) Modernista Warchavchik. **Diário da Noite**, 8 jul.

CASA-MACHINA. (1929) **Correio Paulistano**, 5 jan., p. 5 [artigo assinado por “Hellius”].

CONGRESSO de Habitação. (1931) **O Estado de São Paulo**, 28 mai.

CONTINUA bastante animado o Congresso da Habitação, que ora se realiza nesta capital. (1931) **Folha da Manhã**, 28 mai.

CORREIO PAULISTANO (1928) 30 jun., p. 2. [assinado H.L.].

CORREIO PAULISTANO (1930) 25 mar., p. 2.

COSTA, Lúcio. (1936) Razões da nova arquitetura. **Revista da Diretoria de Engenharia do Distrito Federal**. v. III, n. 1, p. 3-9.

DA CIDADE dos arranha-céus. (1928) **O Jornal**, 09 dez.

DAR um jardim a uma casa é dotar-a de Alma! (1938a), **Acrópole**, ano 1, n. 1, mai., p. 5 [propaganda Casa Flora].

DAR um jardim a uma casa é dotar-a de Alma! (1938b), **Acrópole**, ano 1, n. 3, jul., p. 5 [propaganda Casa Flora].

DIERBERGER e Cia. (1928) **Arte e jardins**. São Paulo: Dierberger e Cia.

DIERBERGER, Reynaldo. (1929) São Paulo e seus jardins particulares. **Ilustração Brasileira**, set 1929, n. 109, n. p.

ENCERROU-SE, hontem, a exposição do apartamento moderno. (1932) **Correio da manhã**, 07 jan.

ESTAÇÃO de Hidroaviões. (1938) **A casa**, n. 173-4, nov.-dez., p. 9.

FREYRE, Gilberto (1925) Acerca de Jardins. **Diário de Pernambuco**. Recife, 3 mai.

HANN, Hila de (1939) Plantas no apartamento. **A casa**, n. 177, fev., p. 17-9.

HANN, Hila de (decoradora); KAMENKA, Michel (arquiteto) (1938) Terraços habitáveis. **A casa**, n. 172, out., p. 19-21.

INDICADOR profissional: jardineiros. (1924) **A construção em São Paulo**, n. 5, abr.

JARDINS Modernos. (1924a) [propaganda da Dierberger] **A construção em São Paulo**, n. 8, out.

JARDINS Modernos. (1924b) **A construção em São Paulo**, n. 09, nov., n. p.

JARDINS Modernos. (1925) **A construção em São Paulo**, n. 16, ago., n. p.

JARDINS Públicos (1939) **Acrópole**, ano 2, n. 20-1, dez. 1939 – jan.1940, p. 29 [propaganda Casa Flora].

JORNAL DO COMÉRCIO (1931) [nota sobre a visita de Frank Lloyd Wright] Rio de Janeiro, 23 out., p. 6.

LE CORBUSIER. (1929) **Movimento Brasileiro**, ano 1, n. 11, nov., p. 3. [artigo sobre a visita do arquiteto].

MORAES, Dácio A. (1928a) **A architectura moderna em São Paulo: artigos de crítica e estética publicados no Correio paulistano**. São Paulo: Museu Paulista, 1928.

MORAES, Dácio A. (1928b) Architectura Moderna em São Paulo. **Correio Paulistano**, 15 jul., p. 4.

MORAES, Dácio A. (1930) Architectura Constructivista (objectivismo funcional). **Revista de Engenharia do Mackenzie**, n. 54, out., p. 182-3.

MORAES, Dácio A. (1931) A influência das novas estruturas na formação do sentimento esthetico moderno. **Revista de Engenharia do Mackenzie**, n. 55, jun., p. 20-2.

MOVIMENTO BRASILEIRO (1930) [Capa: casa da rua Itápolis] ano 2, n. 18-9, jul.

NEVES, Christiano das. (1928) “De Re Aedificatoria” ao Architecto ou ao Engenheiro? **Revista de Engenharia do Mackenzie**, n.48, set., p. 19-22.

NEVES, Christiano das. (1929a) A pretensa architectura moderna. **Architectura e Construções**. Ago., p. 15-19.

NEVES, Christiano das. (1929b) O que é architectura. **Architectura e Construções**. dez., p. 5-9.

NEVES, Christiano das. (1930) Regulamentação da profissão de arquiteto – Tese apresentada ao IV Congresso Pan- Americano de Arquitetos. **Revista de Engenharia do Mackenzie**, n. 54, out., p. 180-1.

NEVES, Christiano das. (1931a) Architectura Tradicional. **Revista de Engenharia do Mackenzie**, n. 55, jun., p. 18- 20.

NEVES, Christiano das. (1931b) Decadencia artística. **Revista de Engenharia do Mackenzie**, n. 56, set., p. 61-2.

O ARCHITECTO Gregori Warchavchik expõe o apartamento moderno. (1932) **Correio da Manhã**, 06 jan.

O INCIDENTE da Escola Nacional de Bellas Artes. (1931) **Correio da Manhã**, 16 set.

O QUE interessa aos modernos arquitetos. (1933) **Folha da Noite**, 06 jan., p. 1.

OS JARDINS do Rio. (1924) **A casa**, n.08, dez., p. 14.

OS NOSSOS jardins. (1929) **Movimento Brasileiro**, ano 1, n. 4, abr., p. 12.

OS PONTOS pitorescos da habitação: parte externa. (1928) **A casa**, n.56, dez., p. 17.

PARA a racionalização da architectura. (1933) **Correio da Manhã**, 14 fev.

REZENDE, Henrique de (1929) Brasil. **Movimento Brasileiro**, ano 1, n. 5, mai., p. 24.

SEVERO, Ricardo (1916) A Arte Tradicional no Brasil. In: SOCIEDADE de Cultura Artística. **Conferências: 1914-1915**. São Paulo: Levi.

SGARAVATTI, T. (1938) O Jardim Moderno. **A Casa**, n.170, jul., p. 30-4.

STEINHOF, Eugênio. (1929) Architectura e Urbanismo. **Movimento Brasileiro**, ano 1, n. 11, nov., p. 5-6.

TEIXEIRA, Anísio (1929) **Correio Paulistano**. 30 nov.

UM NOVO tipo de casas para residencia. (1931) **Correio da Manhã**, 22 out.

UMA CASA moderna. (1931a) **Diário Carioca**, 23 out.

UMA CASA moderna. (1931b) **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 23 out., p. 7.

UMA EXPRESSÃO da architectura moderna no Rio. (1931) **O Globo**, 22 out.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1925). Acerca da Architectura Moderna. **Correio da Manhã**, 01 nov.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1926) **Terra Roxa e Outras Terras**, 17 set.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928a) A arquitetura do século XX. **Correio Paulistano**, 29 ago.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928b) A arquitetura do século XX. **Correio Paulistano**, 05 set.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928c) A arquitetura do século XX. **Correio Paulistano**, 14 set.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928d) A arquitetura do século XX. **Correio Paulistano**, 23 set.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928e) A arquitetura do século XX. **Correio Paulistano**, 09 out.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928f) A arquitetura do século XX. **Correio Paulistano**, 24 out.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928g) A arquitetura do século XX. **Correio Paulistano**, 04 nov.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928h) A arquitetura do século XX. **Correio Paulistano**, 21 nov.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928i) A arquitetura do século XX. **Correio Paulistano**, 02 dez.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928j) A arquitetura do século XX. **Correio Paulistano**, 16 dez.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928k) A primeira realização da architectura moderna em São Paulo [entrevista] **Correio Paulistano**. 08 jul., p. 3.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1928l) Decadência e renascimento da arquitetura. **Correio Paulistano**. 05 ago, p. 4.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1930) Architectura Moderna. **Forma**. n. 2-3, out.-nov., p. 9-10.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1931a) Architectura Viva. **O Jornal**, 01 nov.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1931b) L'architecture d'aujourd'hui dans L'Amérique du Sud. **Cahiers D'Art**. n. 2, p. 105-9.

WARCHAVCHIK, Gregori (1938) Residência à Avenida Rebouças – São Paulo. **Acrópole**, ano 1, n. 8, dez., p. 19-21.

ZIMBER, Germano (1946) **Jardins de hoje**. São Paulo: Tip Edanee.

Outros CARTA manuscrita, arquivada no Acervo do Museu Lasar Segall, enviada pelas filhas de Maurício F. Klabin à redação da revista Manchete, em resposta ao artigo sobre a história da família, publicado no número 744 da mesma.

CONDEPHAAT. (1983). **Memorial do processo de tombamento do parque da Santa Cruz**. Processo n. 22831. São Paulo, Condephaat.

CORRESPONDÊNCIAS arquivadas no Fundo Jenny Klabin Segall, Museu Lasar Segall.

CRONOLOGIA das viagens de Mina fornecida pela filha de Mina, Anna Sônia Klabin Warchavchik Rotemberg, extraídas de pesquisa no acervo de correspondências pessoais da família.

HISTORICO da família Dierberger. Página no site das empresas Dierberger. Endereço: <http://www.fazendacitra.com.br/cronica.htm> MACEDO, SILVIO SOARES (2002) O paisagismo moderno no Brasil: além de Roberto Burle Marx. In: II Encontro Regional do Docomomo, Taubaté.

Resumos.

RELATÓRIO de atividades gerais da SPAM (1934) – dezembro 1932 a março 1934. Documento constante do álbum de recortes sobre a SPAM, de autoria de Jenny Klabin Segall, arquivado no Museu Lasar Segall.

ROTEMBERG, Anna Sônia Klabin Warchavchik; WARCHAVCHIK, Marius Ilia Klabin. (2001). **Entrevista.** Entrevistadores: Tatiana Perecin e José Tavares Corrêa de Lira. São Paulo, 08 de outubro de 2001. [210 min]

ROTEMBERG, Anna Sônia Klabin Warchavchik. (1974) **Memória de Mina Klabin Warchavchik** [transcrição] jan. Obs.: documento datilografado, arquivado na biblioteca do Museu Lasar Segall, São Paulo, SP.

SEGALL, Jenny Klabin. **Álbum de recortes sobre a SPAM.** Documento arquivado no Museu Lasar Segall.

SEGALL, Jenny Klabin. **Álbum de recortes sociais – 1933-1957.** Documento arquivado no Museu Lasar Segall.

Artigos constantes do álbum de recortes sobre a SPAM

A GAZETA (1933) 09 fev.

CONVITE para a conferência de Anita Malfatti. **Arte moderna.** 29 ago. 1933.

CONVITE para a conferência de Concepción Fernandez. **A música como fator de aproximação entre os povos.** s. d.

CONVITE para a conferência de Procópio Ferreira. **Como fazer rir.** 11 nov. 1933.

CONVITE para a conferência do Dr. Hermes de Lima. **Em que sentido deve ser compreendida a expressão “arte moderna”.** 24 ago. 1933.

CONVITE para a conferência do Dr. Rudolph George Hund. **Sobre as relações da arte da Idade Média com a arte moderna.** 04 nov. 1933.

CONVITE para a conferência do Prof. Abel Humbert. **Quelques sites pittoresques de la Grèce et quelques considerations sur les diverses manifestations de l’âme greeque.** 28 set. 1933.

CONVITE para a **Recepção ao Príncipe do Carnaval** – 16 fev.

CONVITE para o baile à fantasia **São Silvestre em Farrapos** – 31 dez. 1932.

CONVITE para recepção e jantar oferecidos a Guilherme de Almeida. 09 set. 1933

CONVITE para reunião musical promovida por Mina Klabin Warchavchik em sua residência – 14 jan. 1933.

CORREIO DE SÃO PAULO (1933a) 02 jan.

CORREIO DE SÃO PAULO (1933b) 09 fev.

CORREIO DE SÃO PAULO (1933c) 16 fev.

CORREIO DE SÃO PAULO (1933d) 18 mai.

DIÁRIO DA NOITE (1933a) 02 jan.

DIÁRIO DA NOITE (1933b) 10 mai.
DIÁRIO DA NOITE (1933c) 07 jun.
DIÁRIO DA NOITE (1933d) 09 nov.
DIÁRIO DA NOITE (1933e) 11 nov.
DIÁRIO DA NOITE (1934a) 26 jan.
DIÁRIO DA NOITE (1934b) 31 jan.
DIÁRIO DA NOITE (1934c) 03 fev.
DIÁRIO DA NOITE (1934d) 06 fev.
DIÁRIO DE NOTÍCIAS (1933) 04 jun.
DIÁRIO DE SÃO PAULO (1933a) 16 fev.
DIÁRIO DE SÃO PAULO (1933b) 24 out.
DIÁRIO DE SÃO PAULO (1934a) 28 jan.
DIÁRIO DE SÃO PAULO (1934b) 03 fev.
DIÁRIO DE SÃO PAULO (1934c) 04 fev.
FANFULLA (1933) 09 fev.
FANFULLA (1934) fev.
FOLHA DA MANHÃ (1933) 26 mai.
FOLHA DA NOITE (1933) 09 fev.
FOLHA DA NOITE (1934a) 27 jan.
FOLHA DA NOITE (1934b) 06 fev.
FOLHETO sobre a SPAM, contendo o texto do “Manifesto da SPAM”, e mais os nomes dos sócios fundadores e das comissões.
O ESTADO DE SÃO PAULO (1934) 06 fev.
O ESTADO DE SÃO PAULO (1958) 11 out.
SEGALL, LASAR (1932) [entrevista] **Diário da Noite**, 26 dez. VANITAS (1933) n.31, p. 26-7.

Artigos sobre Mina constantes do álbum de recortes sociais 1933-1957

A MANSÃO Warchavchik abriu suas portas. (1953) **Folha da Noite**. 06 mai.
A NOITE (1951a) 25 jun.
A NOITE (1951b) 29 out.
CARTAZETE do **Garden Party Noturno**, realizado na casa da rua Santa Cruz, 03 jun. 1944.
CORREIO PAULISTANO (1956a) 08 jan.
CORREIO PAULISTANO (1956b) 20 mai.
DIÁRIO DA NOITE (1933) 13 nov.
DIÁRIO DA NOITE (1940) 21 maio.
DIÁRIO DA NOITE (1945) 02 ago.

DIÁRIO DE SÃO PAULO (1945) 29 set.
DIÁRIO DE SÃO PAULO (1946) 26 maio.
DIÁRIO DE SÃO PAULO (1951) 25 nov.
DIÁRIO DE SÃO PAULO (1954) 31 out.
FOLHA DA MANHÃ (1956) 28 jul.
FOLHA DA NOITE (1956) 21 set.
HOMENAGEM à sra. Mina Warchavchik. (1955) **Diário de São Paulo**, 04 set.
HOMENAGEM. (1955) **O Estado de São Paulo**, 02 set.
JORNAL DE NOTÍCIAS (1946) 26 mai.
O ESTADO DE SÃO PAULO (1956a) 18 mai.
O ESTADO DE SÃO PAULO (1956b) 26 jul.
RECEPÇÃO no 325 da rua Santa Cruz. (1956) **Correio Paulistano**. 05 ago.
SONHO de uma noite de inverno. (1944) **Diário de São Paulo**, 16 mai.
VANITAS (1933) v. III, n. 29, mar.

Artigos relevantes constantes do Memorial de Tombamento da casa da Rua Santa Cruz **ANDRADE, MÁRIO (1928) Diário Nacional. 25 ago CARTA da Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas (ABAP) à presidência do CONDEPHAAT. p. 321.**

CARTA do Movimento Pró-Conservação da casa modernista à presidência do CONDEPHAAT. 05 jan. 1984.
CASTELO BRANCO, Ilda D. apud MARCO, Anita. In: **Projeto**, n.6, p. 22.
CONSTRUTORA afirma que vai preservar área verde. (1983) **Folha de São Paulo**. 27 dez., p. 20.
DEMOLIÇÃO ameaça casa histórica. (1983) **Folha de São Paulo**. 25 dez., p. 14.
FOLHA DA TARDE (1983) 27 dez.
FOLHA DE SÃO PAULO (1983c) 29 dez.
FOLHA DE SÃO PAULO (1984) 19 jan.
JORNAL DA TARDE (1984) 28 dez.
LEVANTAMENTO topográfico e planialtimétrico da casa da rua Santa Cruz, com identificação das espécies de árvores de grande porte existentes, realizado pelo Prof. Hermes Moreira de Souza. 05 jan. 1984.
O ESTADO DE SÃO PAULO (1984) 19 jan.
PARECER da Profa.. Dra. Ana Maria Giulietti – Instituto de Biociências - USP, sobre vegetação presente no terreno da Santa Cruz.
RAMALHO, Ma Lúcia Pinheiro. Texto anexo ao **Memorial do processo de tombamento da casa da rua Santa Cruz**. CONDEPHAAT, São Paulo.
SCHWARZMAN, Sheila. Texto anexo ao **Memorial do processo de tombamento da casa da rua Santa Cruz**. CONDEPHAAT, São Paulo.

SILVEIRA, Helena. (1983) **Paisagem e Memória**. São Paulo: Paz e Terra/ Sec. Mun. Cultura. p. 100.

SILVEIRA, Helena. (1984b) **Folha de São Paulo**. 19 jan.

SILVEIRA, Helena. (1984a) **Entrevista à Rádio Bandeirante**. 18 jan.

[transcrição] TEIXEIRA, ANÍSIO (1929) **Correio Paulistano**. 30 nov.

TELEGRAMA de Rosa Grana Kliass – presidente da associação brasileira de arquitetos paisagistas (ABAP) – ao Prof. Antônio Augusto Arantes Neto – presidente do CONDEPHAAT. 28 dez. 1983.

WARCHAVCHIK, Gregori. (1926) Entrevista à revista Terra Roxa e outras Terras. 17 set. 1926. In: BATISTA, Marta R; LOPEZ, Telê P. A.; LIMA, Yone S. **Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 Documentação**. São Paulo: IEB/ USP.